

د. مدكور ثابت

1

ملفات السينما المصرية

١٨٩٦ - ١٩٩٦

المقدمات .. والمحتويات





تقديم: د. وفاء كمالو

تعقيب: ماجدة موريس

ملفات السينما المصرية

١٨٩٦-١٩٩٦

ملفات السينما المصرية

١٨٩٦ - ١٩٩٦

المقدمات .. والمحتويات

د. مدكور ثابت

دواعــى هــذا الكتــاب

بقلم : د. مدكور ثابت

الانكباب .. بديلا عن « الانكفاء » :

فى يناير ١٩٦٨ وعندما تم تجنيد جيلنـا باكمله ضمن عمليـة « اعـادة البنـاء العسكرى » لازالة آثـار العـدوان ، بعد نكسـة يونيو ١٩٦٧ ، كان ذلك تحت شـعار « ما أخذ بالقوة لا يسـترد بغير القوة » . لكن فى اللحظـات الأولى لانضمامنا ، صـدمونا بالمسـمى الذى أعلنـوه عـلى مسامعنـا عن أول تدريب عسـكرى لنا وهو « الدفـاع السـلبى » .

فالمفاجأة فى هـذا التعبير لم تكن خافيـة ، سـواء فى تناقضـه أو لا منطقيته ، اذ كيف يكون دفاعا ويكون سلبيا فى آن واحد ؟ ..

خالطتنا الدهشـة يومها ، وأطلق البعض نكاته وسخرياته ، بينما لم يكن ليستطيع ضحك الدنيـا كلهـا أن يخلصنـا من الاسـتمرار فى ابتلاع آلام النكسـة ، و كان « الانكفاء » داخل الذات المهزومة قد اصبح قدرا لا مفر منه ، ومن ثم لم نملك ــ جميعنـا ــ أى خيـار غير الانصياع للأوامر العسكرية ، فانخرطنا فى هذا التدريب الأول ، الذى اتضح انه لم يكن يعنى الا مهـارة الاندفاع للارتمـاء فى أقرب خندق نندس فيه ، فقد كان تدريبـا على سرعة « الاحتمـاء » بمجرد ظهور طائرات الفانتوم الاسرائيليـة التى اعتدنا أن ترمى علينـا قنابل الألف رطل الشهيرة ، المدمرة والفتاكة ، عبر غاراتها المستمرة على مواقعنا .. هنا استوعبنا التعبير ، لأنه كان يعنى حمايـة أرواحنـا من الهجمـات الشرسـة أثناء انشغالنا باعـادة بناء قوتنـا العسكرية ، بما فى ذلك من تدريب تكتيكى قاسى على القتـال الهجومى ، وصيانة مستمرة للمعدات القتالية استعدادا ليوم الهجوم .. أى بالمجمل أن نبنى قوتنا ونحافظ على أنفسنا أقوياء ، فظللنـا نمارس ما تدربنـا عليه من مهارة هـذا

الدفاع السلبي ، وباقتدار ، طوال الفترة التى نستعيد فيها هذا البناء ، والذى انكببنا على انجازه بدأب وصبر واصرار ، بل حتى عندما بدأت فترة « حرب الاستنزاف » فلم تكن فى حقيقتها الا حرب مقاومة للاحتلال ، ولم يكن لتتحقق بطولاتنا فيها لولا تمكننا من هذه القدرة الضرورية :

قدرة « الاحتماء » والحفاظ على أرواحنا من فتك غارات العدو عبر هذا « الدفاع السلبي » .. نعم انه ذات الدفاع الذى أصبح فيما بعد مجرد عنصر ملازم ، ولكنه ضرورى ، فى تنفيذ مبادرات هجومنا ـ نحن ـ على العدو المغتصب ، وحتى تحقيق النصر بالعبور فى أكتوبر ١٩٧٣ .. وطبعا لن يتصور الا ساذج ـ او من يقصد ذلك بالاستعباط ـ أنه النصر الذى تحقق بين عشية وضحاها ، فهو لم يأت إلا بناء على الدأب والصبر فى اعادة بناء قوتنا المصحوب بما سمى « الدفاع السلبي » حماية لقوتنا التى ظللنا نبنيها انتظارا ليوم النصر المنشود الذى جاء وتحقق .

تجربة نتذكرها ولا ينساها واحد من جيلنا الذى عاش مرارة النكسة ، مثلما عاش قسوة الاعداد ليوم النصر ، خاصة وقد دفعنا فى شبابنا بالجيش أحلى سنى عمرنا ثمنا لهذه التجربة ، كما لم ينج أغلبنا ـ بعد ذلك ـ من توتر خفى او ظاهر ، ظل يطاردنا مع تلاحق سنوات العمر ، فقد انصرف كل منا بعد النصر الى دائرة حياته المدنية ، دون أن تتركه منازعات الهم السياسى فى حاله بعيدا عن المعترك ، ومهما كان مجال تخصص كل منا .. الزراعة .. الاقتصاد .. الطب .. الهندسة .. الصناعة .. العمل الثقافى والفنى ... الخ ، حتى وصل الهم ذروته اليوم فى قسوة معاناة المواجهة المفروضة علينا قسرا ، وقبل ان نكون مؤهلين ـ أو حتى عارفين ـ بكيفية الخلاص أو التصدى لما يفرضه علينا زحف الهيمنة وسطوة العولمة .

وتزداد القسوة عندما ينكفىء الواحد منا على دائرة اختصاصه ليعانى أكثر من تركز حدة هذه المواجهة المفروضة ، ففى دائرتنا واذا ما التفتنا الى مجال اختصاصنا الثقافى فسوف تواجهنا صدمة الافتقار الى « مشروع ثقافى عربي » يمكن الالتفاف حوله للنجاة ، او للتحرك تحت مظلته طلبا للقوة والنهوض من الكبوة .. وهكذا فانك عندما تجد نفسك عاجزا عن ان تجد ما يمنحك هذه القوة عبر دور أو مكان فى الخريطة الأعم التى تشمل الأمة العربية (منذ مثلت الحلم الوحيد لتحقيق هذه القوة) فان النفس المتألمة (المنكفئة) لن تجد مهربا « عمليا وتكتيكيا » الا بالعثور على مسلك يحقق « الدفاع السلبي » مرحليا !!

هكذا إذن وفى معترك هذه القسوة ، تضطر النفس الى استدعاء ما جربناه بين النكسة والنصر ، فهذا هو الدرس الذى اختبرناه فى المحنة ، ومن ثم أسرعنا نقترح الآن ترجمته عمليا بفكرة مبدئية مؤداها : استبدال « انكفاءة المهرب النفسى » ب « الانكباب على عمل ينجز فى التصدى » ، تماما مثل فكرة : الارتماء فى الخندق للاحتماء مع الانشغال باعادة البناء .

وهذا الانكباب (السلبى !!) لن يكون بالتالى الا عبارة عن العمل الذى يقدر على أدائه كل منا فى حدود دائرته ، أى اختصاصه ، التى هى مجرد جزء من كل ، (طالما أننا مفتقدون للمشروع الكل) أملا فى أن تلتئم غدا كل الأجزاء المنجزة لتحقيق هذا الكل المنشود .. انها إذن فكرة مبدئية بسيطة جدا ، لكن بدونها سوف يكون جريان الزمن ـ يوما بعد يوم ـ مراكما للاندحار أكثر فأكثر ، وموغلا فى احتداد الاحباط المؤلم حتى أقصى الأعماق ، لأن كشف الحساب لن يتوقف عن مواصلة اختلاله فى غير صالحنا كلما استمر الاكتفاء بانكفائنا الذى لن تعالجه الفضفضات إلا بالتسكين المؤقت والمساوى فى حقيقته للتخدير ، مهما كانت حدة أصواتنا ، حيث لا تعبأ الهيمنة المتغطرسة بعلوها ، لأنها توالى التقدم ضدنا وتحقيق النصرة تلو النصرة ، عبر انجازها المتوالى للعمل المضاد ، وباصرار لا هوادة فيه ، مقابل تفتت واهتراء « الكلية » المفقودة .

تلك هى الحقيقة التى اذا لم نفق لها ، ستظل السكين تسرقنا ، والتى هى بالفعل مغروسة الآن فى رقبتنا .. وقد يتصور البعض اننا ننحو نحوا براجماتيا بالدعوة لفكرتنا المبدئية البسيطة جدا لهذا التصدى .. وهى قد تبدو كذلك فعلا ، عندما نضعها فى مواجهة طبيعة السلاح البراجماتى الذى ينجز انتصاراته المضادة ، ولكن ما قد يسمى « براجماتية الجزء » فى دعوتنا ، لا ينعزل عن سياق فكرته التى تستهدف مع المدى الزمنى « كلا » مفتقدا ، أى ان هذا « الكل » لا يغيب لحظة عن نظر من سينكب على الجزء لينجز فيه ، بل انه فى الحقيقة هو الهدف من دعوتنا الأصلية ، والذى بسبب افتقاده ندعو الى انجاز الأجزاء ، حتى لا ننسى جريان الزمن ، ولا ننسى الاصرار المضاد ، ولا ننسى أن السكين تسرق .

والجزء فى حالتنا هو « الابداع الفنى » عامة (طبعا الابداع الفنى العربى) ، أما جزء الجزء هنا فهو « السينما » ، التى هى فى دائرتنا « السينما المصرية » .. وأما أولى خطوات الانجاز فانه « اثبات التجربة » كأحد عناصر الهوية لأن اثباتها ـ سعيا لتقييمها واستهدافا

لتحديد ما تحقق مع ما يجب أن يتحقق كشرط لخصوصيتها ـ سوف يرص « واحدا » فى لبنات بناء جدار التصدى الذى هو اكبر وأشمل طبعا من أى « لبنات جزئية » ، بل ونعي أنه لن يتحقق بنيان القوة هذا إلا عندما يشتمل على :

١ ـ ثورة فى انتاج الابداع :

حيث لم ينتبه نابه ـ منذ فترة طالت ـ أنه يتوجب ابداع أنماط جديدة للانتاج والتوزيع السينمائى تختلف كليا عما ألفته تجربة السينما المصرية بطول تاريخها من نمط واحد لم يتغير (وسوف نورد توضيحا يتضمن نموذجا على سبيل المثال لما يمكن اقتراحه فيما نطرحه لتجربة ما اسميناه « الشركات الموقوتة ») .

٢ ـ حركة للابداع التجديدى :

والتى أصبحت تمثل مطلبا ملحا بعد أن طالت سنوات الفترة التى اعتبرناها انتقالية ، بما اتسمت به من بحث عشوائى لا يقوم إلا على التجربة والخطأ بمعيار أحادى هو شباك التذاكر ، دون اعتبار أو وعى بالعوامل المتشابكة والمركبة فى معيار الاستقبال الجماهيرى ، سواء من الناحية الاجتماعية أو النفسية أو الجمالية ، مما طبع الانتاج السينمائى المصرى بالفوضى والتخبط الذى اصطلحت الغالبية على تسميته ـ اختصارا للجهد التحليلي ـ بصفات : « الهبوط » و « الانحطاط » و « التدني » ... الخ خلال فترة غطت معظم سنوات التسعينيات وبداية القرن الجديد ، دون أن تظهر ارهاصات أو بوادر لسينما جديدة . وفى هذا الصدد يهمنى أن اشير الى طرح تصورنا المنهجي فيما اسميناه « التجريبية الاكاديمية » أو « التجريبية الأكاديمية » **(ينظر كتابنا « النظرية والابداع فى سيناريو واخراج الفيلم السينمائى » اصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢) .**

٣ ـ استنهاض النقد والتنظير :

حيث طالت كبوة النقد المتوازية طبيعيا مع كبوة الابداع السينمائى ذاته ، ومن ثم ـ كنتيجة وسبب في آن واحد ـ غياب التنظير السينمائى الذى من شأنه اثراء الابداع السينمائى وتجدده ، حيث يمكن للنظرية أن تأخذ وتعطى بجدل فعال مع كل من الابداع والنقد الذى يحتاج تعرفا أوليا على مبدأ المنهجية ومدارسها **(ينظر كذلك كتابنا فى البحث حول اشكالية العلاقة بين النظرية والابداع .. وايهما اسبق ؟) .**

اذن ستشمل لبنات جدار التصدى « انتـــاج الابداع الفنى » كما تشمل كذلك « التنمية المناخيـــة » لحركة « النقد والتنظير » وايضــا « ضمانات التحديث » للاشتباك والجدل المتفاعل مع المجتمع والتاريخ . لكن لأن لبنات البناء هذه تحتاج بدورها أن تنهض على قوة من « أساس » لها ، أى ما يتمثل فى امتــلاك « اثبـات التجربة » المترسـخة ذاتها ، وباعتبـارها التراث الصـلب الذى ينهض فوقه ـ وبه ـ بنيـان القوة المـأمولة ، لهذا اتجهنا الى البدء منذ فترة بالعمل فى « جزئنا » تحت شعار « اعادة التاريخ للسينما المصرية » أولا ، على أن يتم ذلك ـ رغم جزئيته التى نعيها ـ عبر مشروع يتسلح بالمنهجية كأول شروط الصلابة .

هكذا وفيما يخصنا ، قد دخلنا بالفعل الى ساحة التحقيق للفكرة المبدئية البسيطة جدا ، عن طريق استبدال الانكفاء بالانكباب عبر الجزء ، دون تغاضى أو تنازل عن استهداف الكل ، وذلك بأن انجزنا المرحلة الأولى من مشروعنا الطموح « ملفات السينما » الا أنها المرحلة التى بدأت فى المـاضى ـ وان كان قريبا ـ مع منتصف التسعينيات من القرن المـاضى ، بينما تصحو فينا اليوم تساؤلات الحيرة المكتومة أو المعلنه ، بل فى الحقيقة تستصرخنا الآن قسوة الهيمنة الزاحفة بتمكن ، حيث يئن داخلنا الاحباط من ضمير العالم ، الذى صار يفرز فينا انكفاءات الألم من ظلم متبجح ، وازدواجية قهرية فى المكيـال والمعايير ، ومن ثم لم نعد نملك الا تساؤل المـارد الذى تحنى الأثقال ظهره .. ما قيمـة ما تحقق ؟ .. هل يتوقف استمرارنا كفاعلين ؟ .. ماذا نحن فاعلون الآن ؟ .. ماذا بعد كل ما تعودنا أن نبدأه بحماس ؟ .

ان مواصلة الانجاز (الانكباب) هى جرابنا ، وهى قرار الحل مع أنفسنا ، ومع واقع عالمنا ، فســواء كان التساؤل عموميا يفرزه مجمل ما نعتركه ، او كان خصوصيا ينصب على جزئنا ، فإن « التأمل والروية » صارا لازمان ، بل « حتميان » ، وهو الأمر الذى يدفعنا للنظر أولا فيما تحقق . وهنا قد يبدو للمتأمل ان اطـار البـداية فى انجـاز مشروعنا كان مختلفا عن الأسباب التى تدعونا الى معاودة استكماله اليوم ، لكن حقيقة الاختلاف لن تعدو ـ للمتروى ـ كونها درجة اعلى فى حدة الضرورة واشتدادها ، اى الضرورة التى اصبحت تلح الآن اكثر من أى وقت مضى كى نلجأ لهذا الانكباب الذى ـ هو نفسه ـ كانت قد بدأت تبزغ دواعيه الأولى منذ مطالع التسعينيات ، بعد أن أطل علينا أيامها ـ وظل يطاردنا ـ مصطلح « النظام العالمى الجديد » حاملا فى طياته أولى خطوات « الهيمنـة ومصحوبا ـ للأسـف ـ بما نتفق على تشخيصه

بالافتقار الى مشروع ثقافى عربى .. وأيامها بدأت تعتمل فى أعماقى الشخصية بذور فكرة الانكباب على الانجاز فى الجزء اسهاما فى بناء جدار التصدى المأمول ، كنوع من الخلاص النفسى أولا ، وكتحرك عملى ثانيا ، وشاءت الظروف أن يتواكب ذلك مع اختيارى رئيسا للمركز القومى للسينما فى الفترة ما بين عام ١٩٩٣ و ١٩٩٩ ، وهى التى شرفت خلالها بتأسيس مشروع ملفات السينما والاشراف على اصداراته ، تحقيقا لتلك الفكرة المبدئية .

وصحيح أن بداية اصدار الملفات قد جاءت ضمن الاحتفال القومى بمئوية السينما المصرية ، لكن الحقيقة أنها كانت مجرد المناسبه لنبدأ نوجه البناء فى الجزء ، والذى خططنا خلاله لاعادة استكشاف تجربة هذه السينما ، باعادة التاريخ لها ، انطلاقا من قناعة تامة بأن البحث والكشف هما أرقى وسائل الاحتفاء بالتراث من ناحية ، كما أنه الأداة لهوية التصدى ، التى نستهدف استنهاضها فى بناء جزئنا .

واذا كنا قد استطعنا أن ننجز وننشر خمسة عشر ملفا ضمن هذا المشروع فى الفترة من ١٩٩٦ الى ١٩٩٩ ، فان « الانكباب » على معاودة الاستمرار فى المشروع قد أصبح الآن مطلبا ملحا وحادا ، ليس فقط بالاستناد على فكرتنا المبدئية البسيطة حول الاحتماء بالانكباب على بناء أجزاء التصدى استهدافا لقوة الكل ، ولكن ـ أساسا ـ بسبب هذا التصاعد الشرس فى اضطراد خطوات الهيمنة الزاحفة علينا ، والتى استدعت من داخل آلامنا ذات هذه الفكرة ، نضمن بها تحركا عمليا للخلاص ودفاعا وصمودا للنفس ، قبل أن يتمكن السوس من عظامنا التى نسمع بداخلنا صوت تكسيرها فى كل لحظة .

من هنا فان الدعوة للانكباب على اجراء البحوث واضاءة ما قد تتضمنه من كشف لمعلومات ، أو استقراءات جديدة ، عبر مشروع يتسلح بالمنهجية الواضحة ، هى التى نرى الآن ضرورة العرض لتفاصيل تشكيلها فى كتابنا هذا ، سواء عبر ما أنجز أو بما نطرحه على سبيل الوضوح المنهجى ، لتتاح الدعوة ومحاورها لمن يهمه أمر الاسهام فى فكرة هذا الانكباب ، فيثرى تحالفا منشودا ـ حتى وان كان بدون اجتماع ـ للاحتماء من قسوة الانكفاء المؤلم ، واستهدافا لالتئام كلى أشمل ، فى غد آت لاريب فيه .

مدكور ثابت

مايو ٢٠٠٤

الجدل النقدى والابداعى
فى « ملفات السينما المصرية »

تقديم بقلم : د. وفاء كمالو

تدور هذه الدراسة(المقدمة)(*) فى اطار تساؤل اساسى تفرضه ظروف السينما المصرية العـربية المعـاصرة حيث حالـة الانكسار النقدى ، والانحسار الفنى والتقنى ...

فالى أين يتجه الفنان السينمائى كى يعرف ويكتشف ويسترجع التقنيات الابداعية الاساسية فى ظل ذلك الغياب شبه الكامل للدراسات المنهجية والأبحـاث العلمية التى تضـع التجربة التاريخية العريضـة للسينما المصرية فى سياق واضح ؟

واذا كان التساؤل المطروح يعتبر الوسيلة المتاحة للدخول فى اطار فعل التأصيل الفنى والعلمى للسينما ، فلاشك انه لا سبيل الى انكاره او تجاهله حتى يتحول ذلك الغياب الى حضور فاعل . وفى اطار الضرورة الحتمية لمواجهة النقص الحاد فى الدراسات المنهجية ، والابحاث الخاصة بالسينما المصرية ، يأتى ذلك المشروع الطموح الذى تبناه « المركز القومى للسينما » (فى ظل فترة رئاسة د. مدكور ثابت له ١٩٩٣/١٩٩٩) فى محاولاته الجادة لبعث واقع ثقافى خصب يموج بحرارة الجدل ، حيث يتناول التجارب الفنية ويتحاور معها بالنقد والتحليل والتقييم .

يتبلور هذا المشروع فى تكوين (ملفات للسينما) من خلال منظور علمى يبحث فى كل زواياها ومجالاتها تقنيا وفنيا وفكريا ونقديا ، ويهدف ، كما يؤكد الدكتور مدكور ثابت رئيس المركز حينذاك الى توفير المادة

(*) نشـرت هذه الدراسـة فى المجلة الكويتية المحكمة « عالم الفكر » عدد يوليو / سـبتمبر ١٩٩٨ ــ اصـدار المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ــ ص ١٧٦ : ٢٠٨ .

العلمية اللازمة للباحثين والنقاد لاجراء التقييمات بأسلوب منهجى نستطيع أن نتجاوز معه تلك المصادرات الانطباعية العشوائية ازاء الأعمال السينمائية سواء بالرفض أو بالحماس .. وصولا الى رؤية علمية تتبنى أمانة الفن .

— انطلاقا من هذه التجربة ، ووفقا للملفات التى تم اصدارها حتى الآن (١٩٩٧) ، ستدور هذه الدراسة على المحاور الآتية :

١ — حركة النقد السينمائى ومفهومه ، ودراسة تأثيره على مسار الفيلم ، وصناعة السينما ، وتشكيل الوعى الثقافى والتذوق الجماهيرى ، من خلال التعرف على صحافة السينما ونشراتها المتخصصة ، ومقارنة التوجهات والتجارب النقدية لجيل الرواد ، بتجارب الأجيال التالية .

٢ — تاريخ التصوير السينمائى ، واستكشاف خصوصية التجربة الجمالية .

٣ — ايقاع ومونتاج الفيلم .

٤ — دراسة منهجية لأفلام الحركة باعتبارها الشريحة المدخل للشرائح السينمائية الأخرى .

٥ — أيديولوجيا الفكر العقائدى وصورة الأديان فى الأفلام السينمائية .

أولا : حركة النقد السينمائى .. المفهوم والملابسات :

فى هذا الاطار جاء الاصدار الأول للمركز بعنوان **صحافة السينما فى مصر : النصف الأول من القرن العشرين** ، تأليف مجموعة من الباحثين ، والثانى بعنوان **نشرات السينما فى مصر** ، تأليف دكتور « ناجى فوزى » . ويرى د. مدكور ثابت فى تقديمه للكتابين أن أهميتهما تتضح فى أنهما يحتويان حركة النقد السينمائى ضمن مكونات وحرفية كل من الصحافة ، والنشرات ، وبذلك يصبح رصد تاريخها والبحث فى تطورها ، هو رصد وتقييم لحركة التأثير النقدى فى مسار الفيلم المصرى .

واذا كان الواقع الثقافى العربى يشهد حالة من الخلط المغلوط بين مفهوم الممارسات النقدية العلمية ومفهوم الكتابات الصحفية بصيغتها الانطباعية العشوائية ، وذلك بسبب قصور المنظور العلمى عن اختراق الذهنية العربية بصورة فاعلة ... الا أن الاتجاه نحو تكوين العقل النقدى الرحب بمفهومه الفلسفى البعيد عن الرؤى الجامدة والأنماط

والقوالب السائدة ... هذا الاتجاه بدأ يطرح نفسه كنوع من الضرورة الحتمية لتفجير سكون الواقع السائد وصولا الى ما يجب ان يكون .

ورغم التحفظ الذى نبديه تجاه الصحافة السينمائية باعتبارها وسيلة لبعث جدل ثقافى يفضى الى تغيير واثراء الواقع الفنى ... الا انه لا يمكننا أن نتجاهلها او ننفى دورها الموازى لميلاد الفن السابع فى مصر . فلاشك ان الخبر الصحفى مهما قل شأنه فهو يشير الى الانسان والى مكان وموطن وواقع ذلك الانسان (١) فمن غير المقبول ان نقيس الماضى او نحكم عليه بمنظور الآن ، والقول بسطحية وسذاجة ما يقدم على صفحات المجلات الفنية قد يحمل نوعا من التعسف اذا أخذنا فى الاعتبار عثرات وعقبات البدايات الاولى ، ولذلك لا يمكن القفز الى نتائج يكون مؤداها الحكم على تلك المجلات بانها مارست دورا سلبيا على حركة النقد السينمائى أو على السينما نفسها (٢) .

واذا كان مطلع العشرينيات من هذا القرن (العشرين) قد شهد البداية الحقيقية لصناعة السينما ، حيث أثبتت تجارب عرض الأفلام المصرية نجاحا جماهيريا اجتذب النجوم المشهورين فى مجال المسرح ، وان ظلت الدائرة شبه مغلقة عليهم بسبب النظرة الاجتماعية لاحتراف العمل السينمائى آنذاك ، وخاصة فيما يتعلق بعمل المراة فيها ... الا ان ذلك لم يؤثر على كثافة الانتاج واستمراره والذى بدأت تواكبه « حركة للصحافة الفنية وصلت الى حد التخصص فى اصدار العديد من المجلات التى تهتم باخبار النجوم والمخرجين والمنتجين ، وكانت مسابقات نشر صور الوجوه الجديدة احدى وسائل رواج هذه المجلات »(٣) .

ومع السنوات عاشت الصحافة السينمائية محاولات الصعود والانطلاق حينا ، والتعثر والهبوط حينا ، لكنها كانت دائما تتواصل تارة بالتخصص الكامل ، وتارة أخرى بالتواجد ضمن الصحافة الفنية عامة ، أو حتى ضمن محاولات اقتناص المساحات الصغيرة فى الصحف غير المتخصصة فى السينما او فى الفن . واذا كان « مذكور ثابت » يرى ان الرحلة التاريخية للصحافة الفنية عامة ، وممارسة النقد السينمائى خاصة قد مرت بالكثير من صنوف المعاناة التى تعددت أشكالها الا أن المعاناة الأساسية — كما يراها الناقد سامى السلامونى — تتبلور فى عزوف بعض رموز الحركة الثقافية المصرية فى الستينيات عن كل ما يمت للسينما بصلة باعتبارها فن درجة ثانية . فهناك من ينظر الى المسرح والأدب والشعر على أنها درجة اولى ، لأن الأفلام التى تطرح على المثقفين تدعو الى الاحتقار ، ومادام كل ما يمت للسينما بصلة محتقرا

فبالتالي هو فن غير قابل للنقد والتحليل ... فماذا يعني نقد افلام عن الكباريهات والراقصات ؟ هذا هو تصور الدكتور لويس عوض نفسه للسينما ، وظاهرة احتقار السينما ينفرد بها المثقف المصرى فقط !! رغم مرارة تفسير السلاموني الا ان رؤيته قد لامست بوضوح أعماق الذهنية العربية التي لا تزال ترفض الفن باعتباره ممارسة علنية للحرية بعيدا عن القهر والتسلط والرضوخ والدوران اللانهائي في افق السائد والكائن .

ويعلق دكتور مدكور ثابت على رؤية السلاموني مؤكدا ان المعاناة قد تكون صحيحة نتيجة لنظرة التعالي الاجتماعية ازاء السينما في مصر منذ نشاتها ، ولكن يصعب القول بهذه النظرة فيما يتعلق بالمفكرين ومثقفي الأمة ، فاذا كانت ثمة حالة هنا واخرى هناك ، فلا يجيز ذلك التعميم ، بل على العكس ، كانت مواقف المثقفين في مؤازرة الاعمال السينمائية المتميزة ، فاعلة في تطور السينما المصرية(٤) .

لا شك ان اعادة التاريخ للسينما المصرية عبر تراث الحركة النقدية للصحافة والنشرات — باسلوب علمي منهجي يتباعد عن الانطباعات والحكايات ، والمذكرات الخاصة — سوف يدفع بالواقع الفنى الى تلك الزوايا الحرجة التي يتحول معها « الكم » الى « كيف » يمتلك آليات جدل الماضي مع الحاضر وصولا الى مستقبل افضل . فالمنهج العلمي الذى يؤطر ملف (الصحافة السينمائية) سوف يتيح للباحثين فرصة التعرف على بانوراما عريضة للواقع السينمائي منذ بداياته ، وعبر رحلة تطوره ليكون الخروج من عباءة الماضي ، والتباعد عن حالة النوستالجيا المرضية ، حيث الهروب الدائم الى الذى كان ، خوفا من الاعتراف بالعجز عن الوصول الى ما يجب ان يكون .

تساؤل دال تطرحه الناقدة « فريدة مرعى » التي شاركت في تاليف الملف الخاص بالصحافة السينمائية ، حيث تتساءل :

هل هذا عمل غير مسبوق ؟ ام أن هناك محاولات سابقة ، وماذا حققت هذه الدراسة ؟ وتاتي الاجابة بان هناك محاولات فردية متميزة مثل المجلدات الثلاثة التي اصدرها الدكتور الاعلامي « احمد المغازى » في سلسلة دراسات في الاعلام الفنى والصحافة المتخصصة . وكذلك كتاب الدكتور « على شلش » (النقد السينمائي في الصحافة المصرية) ايضا كتابات الناقد « احمد الحضرى » . ورغم القيمة الفنية العالية لهذه المحاولات ، الا ان ملف المركز القومي السينما ياتي كاضافة واستكمال لجهود الزملاء ، الى جانب رصد الأفلام الروائية الاجنبية

التى صورت فى مصر ، أو عن مصر خلال فترة الدراســة (النصـف الاول من القرن العشرين) مثل فيلم « ميزان القدر » ، الملك الراعى ، ١٩٢٢ ، وكذلك بعض الأفلام القصيرة التى صنعت عن شخصيـات مصرية مثل فيلم « سعد باشا زغلول » الذى صور فى مدينة كس ليبان الفرنسية ، واخرجه الفرنسى « جاستون منولفو » وفيلم « مولد السيد البدوى » الذى اخرجته شركة باتيه وعرض فى « طنطا وأمريكا » ايضا يشتمل الملف على رصد للتشريعات السينمائية التى صدرت فى هـذه الفترة (عام ١٩٢١ ، وعام ١٩٢٨) . وكذلك عرض للكتب السينمائية المنشورة بالعربية مثل كتاب المخرج محمد كريم (كيف تكون ممثـلا سينمائيا) ، كما اتضح من خلال الدراسة أن بدايات النقد السينمائى المصرى لم ترتبط ببدايات السينما المصرية ، بـل ارتبطت بالأفـلام الاجنبية التى كانت تعرض فى مصر .

ويذكر ان معظم المجلات التى صدرت فى بدايات القرن مثل « الصور المتحركة » ١٩٢٣ ، معرض السينما ١٩٢٤ ، أوليمبيا السينماتوغرافية ١٩٢٦ ، عالم السينما ١٩٢٩ ، الكواكب ١٩٣٢ ، فن السينما ١٩٣٣ ، كواكب السينما ١٩٣٤ ، النجوم ١٩٤٣ ، السينما ١٩٤٥ وسنى فيـلم ١٩٤٥ .. هذه المجلات قد اسهمت بقدر ما فى نشر الثقافة السينمائيـة على مستوى الوطن العربى ، ودعت لصناعة سينمائية وطنية ، وتصدت لقضية الرقابة والمطالبة بتمصيـرها ، وقضية النقد ونزاهة النـاقد وكفاءته ، والمطالبة بامتلاك المصريين لدور العرض . ولا شك أن تشابك الظروف التاريخية ، بالسياسية ، بالاجتماعية تفسر تلك النبرة الخطابية المتفجرة بالحس الوطنى والمنظور الأخلاقى الحريص على تربية القارىء والسينمائى .

مع بداية الستينيات تردد فى الأوسـاط السينمائية ما عرف « بالحركة النقدية » أو بالسينمائيين المثقفين ، ويبدو أن الصراع بين الجديد والقديم قد بدأ يطرح نفسه على الساحة « حيث تعود تدامى السينمائيين مـن الرواد اطلاق مسمى — السينمائيين المثقفين — على مجموعة من شباب جيل الستينيات ، تصورا منهم أن فى ذلك سخرية ، وكما يشير مدكـور ثابت فى مقدمته لملف نشرات السينما فان هذا مثال لما تطرحه الظواهر من ابعاد متشابكة أمام الباحث التاريخى تحتم عليه الا يتوقـف عنـد جزئية معينة ويعتبرها كل الأسباب لظاهرة ما » (٥) .

واذا كان موضوع النشرات السينمائية متعلقا بما بعد جيل الحركة النقدية للستينيات ، الا انها كانت امتدادا طبيعيا لرؤاهـم الجماليـة

وانجاهاتهم الفنية ، حيث بدات نشرة نادى السينما بالقاهرة فى الصدور بانتظام بصفة اسبوعية ، منذ يناير ١٩٦٨ ، واستمرت دون توقف لمدة سبعة وعشرين عاما ، وهى تعتبر الواجهة النقدية المتخصصة فى الحياة السينمائية فى مصر والوطن العربى ، واذا كان الاتجاه النقدى الموضوعى فى النشرة السينمائية يتشكل من مجموعة القضايا التى تدور حولها اغلب المواد النقدية ، الا أن هناك نوعا من التداخل بين القضايا العامة والقضايا الفنية فالفواصل بينهما ليست تامة ويقوم « معيار الفصل بين النوعين على مدى اتصال المادة النقدية بعلم الجمال ، فكلما ابتعد النقد عن المنظور الجمالى اصبح اقرب الى القضايا العامة ، وكلما اقترب من علم الجمال اصبح قريبا الى القضايا الفنية » (٦) .

الاتجاهات النقدية الموضوعية

فعندما نتعرف على الاتجاهات النقدية الموضوعية فى النشرات السينمائية نجد انها تحيلنا الى اشتباك مركب بين الظروف التاريخية للفترة (٦٨ — ١٩٩٥) وبين الاتجاهات السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، فالنشاط النقدى كما يرى « ناجى فوزى » هو فى ذاته عمل فكرى وانتاج ذهنى ، لذلك يصبح الناقد فى مقدمة المعبرين عن انتماءاتهم الفكرية ، وتوجهاتهم السياسية من خلال ما يقدمه من مادة نقدية ، حيث توصل من خلال دراسته للنشرات ان المحررين قد اتجهوا مباشرة نحو مضامين الأفلام واجتذبتهم افكار الصراع الطبقى ، الطبقة العاملة ، طبيعة تكوين البرجوازية ، وانتفت بشكل واضح الرؤى الجمالية لمفردات الفيلم فإذا اعتبر الفن صيغة من صيغ المعرفة ، فان وظيفته التربوية تنحصر عندئذ فى حدود التعليم المباشر ، ويقل الاهتمام بدوره فى مجال البحث والابداع ، كما يترتب على ذلك تصور للنقد حيث تصبح رسالته الأساسية محصورة فى مدى اتفاق العمل الفنى أو اختلافه مع الأهداف المباشرة لصراع الطبقة العاملة ، أو القوى التقدمية ، وعلى هذا فكل ما لا تتخلله عناصر المعرفة لأهداف هذا الصراع التربية يصبح مهددا بالرفض بحجة انه تحلل وانهيار (٧) .

هكذا لم يقتصر الاتجاه الفكرى النقدى لنشرات نادى السينما بالقاهرة — كما يرى « ناجى فوزى » — مؤلف الكتاب على الالتزام بالنقد الماركسى فى صورته المغلقة ، بل تعدى ذلك بما يتناسب مع ما يشير اليه « رينيه ويليك » فى قوله ان النقد الماركسى ينبثق من النقد الواقعى حيث العلاقة بينهما تنتمى الى الواقعية الاشتراكية والواقعية النقدية .

ولا شك ان الواقعية الاشتراكية والواقعية النقدية ينتميان الى الاتجاه الاجتماعي فى النقد ، لذلك يؤكد « هيبوليت تين » أنه « منذ أن وضعت أسس العلاقة الديناميكية بين المجتمع والفن ، أصبح من الصعب على اى ناقد ان ينكر هذه الصلة مهما حاول التقليل من شأنها »(٨) .

يبدو أن الرؤية الماركسية كانت شديدة الأثر على اتجاه محررى النشرات حيث الاهتمام بتحديد موقف العمل الفنى من فصائل الفكر الاشتراكي ، والتغاضي عن مواقف فنية وفكرية اذا كانت لا تتوافق مع الانتماء السياسي للمحرر ، والاشارات الدائمة الى الرموز اليسارية ، ومحاولة البحث عن الانتماء السياسي لمؤلف الفيلم ومخرجه وممثليه .

ولا شك أن العشرين عاما من عمر نشرة نادى السينما هى فترة زاخرة بالأحداث بدءا من أعقاب هزيمة يونيو ١٩٦٧ ومرورا بحرب الاستنزاف ، وموت عبد الناصر ، وحركة التصحيح ، ومظاهرات الطلبة ، ثم حرب أكتوبر ١٩٧٣ ، والتجارب السياسية المتعاقبة للوصول الى شكل ديمقراطى مأمول ، ثم المبادرة المصرية للسلام العربى الاسرائيلى بدءا من القدس وانتهاء بكامب ديفيد . وكما يرى مؤلف نشرات السينما فقد كانت هنالك اشارات الى الكثير من هذه الأحداث الهامة ، كما أن هناك اغفالا شبه تام لأحداث اخرى .

ومع بداية الثمانينيات ظهرت مواقف نقدية وعبارات جديدة على التناول النقدى بالنشرة مثل الاشارة الى ضرورة التصدى للغزو الحضارى ، والتناقض الذى يواجه الشباب بين حقيقتين احداهما الصراع العربى الاسرائيلى والاخرى هى معاهدة السلام ، ويذكر ان قضية « الرقابة » قد نالت حظا وافرا من المناقشة عبر النشرات ، ومن المعروف أن تاريخ الرقابة على الأفلام يعتبر معاصرا لنشأة السينما ذاتها ، واهتمام النقاد بقضية الرقابة جاء معاصرا لنشأة النقد السينمائى ذاته ... وتتبلور وجهة نظر غالبية النقد فى الهجوم على الرقابة واعتبارها نوعا من عدم النضج السياسى واداة من أدوات القمع ، وانها نظام متخلف ، او اداة مرتعشة فى أيدى موظفين مغلوبين على أمرهم ، واحد اسباب أزمة السينما .

لكن ما مدى اتصال النقد بعناصر فن الفيلم وتقنياته ؟

يشكل هذا السؤال « ركنا اساسيا » فى استطلاع الاتجاهات الموضوعية فى النشرات السينمائية فنقد الفيلم لابد أن يتعرض للسيناريو ،

والصورة والصوت ، والمونتاج الى جانب الموسيقى والتمثيل : ومن المفترض ان يغلب على النشرة المتخصصة ذلك الاتصال الحميم بعناصر فن السينما ولغتها الخاصة ، ولكن الملاحظ أن تركيز محررى النشرة يتجه نحو تحليل المضمون الروائى دون التعرض العلمى لجماليات الفيلم ، وكما اتضح من العينات العشوائية لحصاد نشرات نادى السينما ... توصل الدكتور « ناجى فوزى » الى نتائج مؤداها انه اذا حدث واقترب الناقد من عناصر الفيلم الفنية فان هذا الاقتراب يكون مشوبا بالحذر ، وغامضا وشديد التباعد عن الرؤية العلمية الواضحة للتقنيات ، دون انتقاص ، ومع ذلك فهناك حالات قليلة يقترب فيها محرر النشرة من العناصر الفنية الضرورية لنقد السينما حيث يتعرف القارىء من سياق النقد على طريقة السرد الدرامى (الكاميرا الموضوعية ، التكوينات المعقدة ، حركة الكاميرا ، المونتاج المتوازى فى نفس المشهد « التقطيع الفنى » وتغيير الزوايا لكسر الايهام ، الاقلال من تغير زاوية التصوير ومن حركة الكاميرا ، مكان وضع الكاميرا ، استغلال العناصر المرئية ، معالجة المشاهد الجنسية ومغزاها ، اماكن التصوير ، التصاعد اللونى فى مشهد معين ، التوظيف السليم للاضاءة على امتداد الفيلم ، الصمت ، احجام اللقطات ، الايقاع ، الحركة الداخلية ، الايجاز ، التشويق ثم التمثيل)

يبدو ان التجربة الطويلة لنشرات السينما قد عجزت عن تقديم نظرية سينمائية مصرية او عربية ، ولم تحاول أن تتبنى هذه النظرية ... ايضا وكما يشير الباحث فانها لم ترتبط بحركة سينمائية معينة ، لذلك لم يكن لها اثر واضح على مسار الفيلم العربى .. حيث افتقد الواقع السينمائى مفهوم الاتجاه الذى بلورته نشرات السينما الفرنسية مثلا ، فحركة الموجة الجديدة فى فرنسا كونت اتجاهها الفنى بناء على الأفكار والنظريات التى تبنتها النشرات التى كانت الأساس الأول الذى ارتكز عليه المنظر السينمائى الفرنسى « اندريه بازان » ليبنى اتجاها نقديا للفيلم (٩) ، ورغم انه كان من المنتظر أن ترتبط نشرات السينما بحركة جماعة السينما الجديدة التى قدمت افلاما مثل (زائر الفجر) و (اغنية على الممر) و (الظلام فى الجانب الآخر) الا ان ذلك لم يحدث بسبب « عجز المحاولات النقدية الواضحة للتنظير للأفلام التى قدمتها هذه الجماعة » (١٠) .

جدل الرؤى بين الستينيات والتسعينيات :

قد يكون من المفيد — وفقا للرؤية الجدلية — أن اعرض وجهة نظرى فى الممارسات النقدية لجيل الستينيات باعتبارى ناقدة من جيل التسعينيات ...

اتجهت هذه الممارسات نحو الاخفاء اللاواعى للأيديولوجيا المتضمنة فى العمل الفنى ، ليصبح النقد الأيديولوجى مجرد رجع لأصداء للتحولات الدائرة فى المجال الاجتماعى والسياسى ، فقد تجرد النقد من فعالية التساؤل والتجاوز والتغيير وتعثر فى آليات استاتيكية ثابتة .

تشير العينات النقدية فى تلك الأونة الى ارتباط وثيق بفرضيات النموذج الليبرالى الانسانى الذى يدور فى اطار التسامى الأخلاقى ، ويتباعد بأيديولوجيا النصوص الى منظور محايد ... حيث تتجرد الرؤى من علاقاتها المركبة بالتاريخ والمجتمع والعقيدة ... لذلك لم يتمكن النقد من أن يعيد صياغة اشكالية الفن ضمن منظور يتيح له أن يضع موضع التساؤل ، جميع المفاهيم المغلوطة التى تحول دون تحقيق تجاوز حقيقى للأزمة .

وترى الباحثة أن الاتجاهات النقدية التى قد تسهم فى تكوين العقل النقدى الرحب بمفهومه الفلسفى تتبلور فى محاولات هدم فرضيات النموذج الليبرالى الأخلاقى ، وخلخلة اسسه الثابتة للكشف عن الايديولوجيا التى ينطوى عليها النص ، ومحاولة تقويض تلك السلطة التى يستمدها من استدعائه لأشكال الماضى وطقوسه ، استنادا الى وحدتها وتماسكها ، والتى تفرضها الايديولوجيات السائدة المسيطرة ، حيث يمكن الوصول لمستوى تثوير الايديولوجيا ضد نفسها ، ويصبح من الممكن أن تزداد حدة الوعى وصولا الى الزاوية الحرجة التى يتم فيها التمرد على الواقع القائم وتجاوزه .

تتبنى الباحثة منظور « بيير ماشرى » فى تحديده لمفهوم الايديولوجيا باعتبارها وهما وتلفيقا منبثا فى المؤسسات المادية للحياة حيث كان هذا المفهوم نواة لظهور نظرية ديالكتيكية جديدة تبحث فى العلاقة بين الفن والايديولوجيا والتاريخ ، كما انه كان الركيزة لظهور مفهوم الأدب والفن باعتبارهما نشاطا مناهضا لهذا الوهم يفككه من خلال اللغة والجماليات الفنية وصولا الى اتجاه نقدى يقاوم الترويض الثقافى والمنهجى ، ويدعو الى نقد لا يقع فى شرك حدود المنهج ، وله فعالية استكشاف العلاقات

المتشابكة للفن ، وتحريره من أسر الدلالة الواحدة ، وتشير الباحثة الى أن هذه الرؤى النقدية لا تزال تدور فى أفق ما يجب أن يكون بعيدا عن التطبيقات العلمية التى تمنحها مقومات التبلور فى شكل اتجاه نقـدى فاعل .

تكتمل الرؤية الجدلية التى يتبناها د. مدكور ثابت كاطار لملفـات السينما ، حيث يأتى الاصدار الثامن بعنوان (تراث النقاد السينمائيين فى مصر — كتابات السيد حسن جمعة) ١٩٢٤ — ١٩٢٩ ليصبح من المتاح مقارنة التوجهات والتجارب النقدية لجيل الرواد بتجارب الأجيال التالية من خلال رصد التناقضات او السمات المشتركـة التى تكفـل تحقيق دراسـة منهجية تطرح اشكالية التواصل بين الأجيال . يتناول الملف كتابات « السيد حسن جمعة » الذى يعتبره النقـاد أول كـاتب سينغرافى ، مارس الكتابة والتأليف والترجمة والتاريخ ، أصدر النشرات، وكون الأندية والشركات السينمائية ، عمل بالتمثيل وساعد على الاخراج، وكتب السيناريو والحوار ، ونجحت كتاباته فى تأسيس حركة نقديـة كانت الأساس الذى انطلق منه الأخرون(١١) .

واذا كان جمع وتحقيق كتابات هذا الرائد ، وغيره يمثل نوعا من الضرورة العلمية فى حفظ التراث بأسلوب منهجى ، الا انه على مستوى آخر سوف تستدعى فكرة البحث فى ماهية الصراع الجدلى للأجيال ، وقد تأتى النتائج لتفسر ظاهرة افتقاد المنهج والنظرية عند الجيل السابق واللاحق ، وأسباب تراجع النقد فى السبعينيات والثمانينيـات عـن الستينيات .

يبدو أن أزمة غياب السياق الواضح للتجربة السينمائية فى مصر لاتزال فى صعود مستمر ... فحين نتعرف على منظور رؤية جيـل التسعينيات من خلال رسالة لأحد المخرجين الشبـاب — أوردهـا د. مدكور ثابت فى تقديمه لملف التراث — تواجهنا حالة من الرفـض والتمرد والغياب الكامل لتواصل التجربة .

حيث يؤكد الناقد والمخرج الشاب (أحمد عاطف) أن دافعه للكتابة هو بدء اشتباك سينمائى ونقدى مع جيل الثمانينيات فى السينما المصرية ، ويبدو ان الوقت جاء ليعيش هذا الجيل نفس الصراع الذى خاضه مـع ما اسماه قديما (السينمائيون التقليديون) فى بيان السينما الجديدة عام ١٩٦٨ ، فأغلب الأفلام التى يقدمها جيل الواقعية الجديدة فى السينمـا المصرية هى أفلام تثير العجب والشفقة ... ان الفرق بين جيلنا وجيلهم

ليس فقط انهم جيل ثلاثية (النكسة ــ السلام ــ اللاسلام) ، واننا جيل سقوط الايديولوجيات وانفجار عصر المعلومات ، انما الفرق هو فى بكائهم على الزمن الماضى ، وانغماسنا حتى الثمالة فى هذا الزمن ، فلغتنا ليست لغة السوقة ، وقيمنا ليست قيما لا اخلاقية ، انما هى نبت طبيعى للنظام الاجتماعى البائس فى القرن العشرين ، وما نرفضه هو الصور النمطية للواقع والخيال من جيل الثمانينيات .

ربما لا يكون هذا هو آخر ما يمكن تسجيله لتحقيق الدراسة المنشورة فى هذا الاتجاه ، الا ان المقال يوفر مدخلا للنقاش من حيث يكفى ان تتحقق فكرة الالتفات لدراسة موضوع تواصل الأجيال بقناعة تؤمن بحتمية المستقبل للشباب .

انطلاقاً من المنظور العلمى الذى يؤطر مشروع ملفات السينما ومنهجة تراثها الفكرى والتقنى ننتقل عبر هذه الدراسة الى محورها الثانى الذى يتناول :

ثانيا : تاريخ التصوير السينمائى واستكشاف خصوصية التجربة الجمالية :

مؤلف هذا الملف هو المصور السينمائى المعروف (سعيد شيمى) وحين تأتى تجربة التنظير والبحث المنهجى من مبدع يمثل فى ذاته تجربة لها تاريخها الخاص الذى يبدأ من عمق الهواية مروراً بالدراسة ثم الاحتراف وصولا الى مرحلة الابداع والابتكار .. حينذاك قد تتجه المؤشرات نحو جدلية العلاقة بين الفن والفكر ، والكم والكيف ، ونصبح أمام اضافة حقيقية للبحث السينمائى .

الحقيقة العلمية للوهم السينمائى

ارتكزت فكرة اختراع الكاميرا بحركتها الآلية المتقطعة ، على حقيقة فسيولوجية مؤداها أن الصورة المتكونة على شبكية العين تصلب بلحظة من الجمود ، وذلك لأن العين تستغرق جزءاً من الثانية فى تسجيل انطباع الخيال ونقله الى المخ ، وأن العين بعد أن تتلقى الانطباع تحتفظ به مدة تتراوح بين جزء على عشرة من الثانية بعد ان يكون الخيال نفسه قد اختفى .

وكما يشير مدكور ثابت فى تقديمه للكتاب ، فانه قد تم استغلال هذه الحقيقة العلمية لخلق الوهم بالحركة ؛ حيث اذا نظر الانسان لشىء ما ثم اختفى هذا الشىء فجاة من أمام عينه فان صورته تبقى على حدقة

العين فترة بسيطة ، فاذا ما تم تحليل حركة ما الى مجموعة صور متتابعة فى تسلسلها الحركى ثم تم عرضها بالسرعة اللازمة أمام العين لامكننا خلق الايهام بالحركة رغم ان كل صورة فى ذاتها هى صورة ثابتة .

واذا كان عنصر الابهار يتحقق فى حالة السينما من خلال ما اسماه د . مدكور ثابت الايهام بخلق للحركة فانها تعنى أن لا شيء يتحرك فى العرض الفيلمى الا آلة العرض السينمائى نفسه ، وان ما يراه المتفرج ما هو الا وهم ، وهذه الحقيقة الجوهرية هى كل ما يشكل جماليات السينما القائمة على عامل هذه الصورة التى تحركت ايهاما(١٢) .

الابداع السينمائى وحصار التكنولوجيا

لا شك ان هناك علاقة طردية تربط بين وعى المخرج بتكنولوجيا السينما وبين اضطراد تعقدها مع تقدم التاريخ السينمائى ، مرورا بتطق الفيلم ثم تلوينه وظهور الشاشة العريضة ، حتى تبلغ اوجها لدى تعميق التطور باتجاه التكنيك السينمائى للوسائل الالكترونية مما يجعل هذا التطور يفرض نفسه على فنان الفيلم ليصبح مبدعاً لفن لافكاك من حصار التكنولوجيا لصانعه .

وحين أدرك « اندريه بازان » أن التحويل الكيميائى التصويرى الذى يجعل من السينما عملا من أعمال الطبيعة ، لا من اعمال الانسان يحتاج الى تكنولوجيا ضخمة ومعقدة ، ويحتاج الى سليولويد ومحاليل وكاميرا جيدة ، وتحميض دقيق ، وآلة عرض من ابتكار الانسان ، ومع ذلك لقد بازان أن الانسان ابتكر هذه المخترعات ويعمل بها حتى تسجل الطبيعة على السليولويد لتبقى وتدرس (١٣) ، واذا كان العلم ضروريا للفن بوصفه عنصراً اساسيا فى تكوين ثقافة الفنان ، الا انه لا توجد فى السينما مهنة حرفية بحته كما يتصور البعض .. ويطرح مدكور ثابت فى تقديمه للكتاب مثالا يؤكد به هذا المفهوم حيث يرى انه حتى عامل « الماشينست » الذى يدفع عربة الشاريوه المحملة بالكاميرا ، انما هو حرفى فنان يشارك المخرج بالضرورة فى احساسه باللحظة ، ذلك الاحساس الذى سيحكم درجة دفعه لعربة الشاريوه ، وكذلك التوقف والاندفاع والابطاء ، اضافة الى الاحساس مع المصور الجالس خلف العربة باللحظة التى سيدير فيها الكاميرا ، فهو مطالب بضبط حركة العربة ليحافظ مثلا على انكماشة انفعالية دقيقة لوجه الممثل فى الكادر قبل ان ينسحب عنه بالشاريوه .

التطور الابداعي للمصور السينمائي

يشير « سعيد شيمى » أن المصور السينمائى عليه ان يعطى الصورة السينمائية جوها العام (mood) الذى يضم نوعية الفيلم ، هذا الجو العام يحمل اول انطباع عن الشريط الدرامى ، ومن خلاله يستطيع المصور أن يضيف طرقا « للابداع المرئى واساليب للابتكار » تثرى وتجعل الفروق واضحة بين مصور وآخر . فالصورة السينمائية يجب أن تكون مكتملة وصاعدة ومؤثرة فى الحدث وتطفو به الى آفاق اكثر نضجا ليحدث ما يسمى بطفرة الابداع التى تعتبر اكثر لحظات فن السينما تأثيرا على المشاهد ، فتصاعد المؤثرات المختلفة من فنانى الفيلم تتجمع منصهرة فى تعبيرية اللقطات ، وايقاع الموسيقى ، وخلجات الممثل ، ولمعة اللون ، وكاميرا سابحة ، وسلاسة توليف ، ومخرج مايسترو يعرف كيف يبلور هذه الطفرة فى عقل وبؤرة شعور المشاهد . وعندما نتساءل عن كيفية اختراق لغة السينما لحاجز الابداع تتبلور الاجابة فى قدرة المصور على اذابة الصورة والشكل الابتكارى فى دراما الفيلم ، دون انفصال بين الحدث والتصوير ليحمل الفيلم الهارمونية والاتساق .

تشكلت خبرة « سعيد شيمى » وخصوصيته الابداعية من خلال تصوير ثمانية وسبعين فيلما(١٤) على مدى ربع قرن من الزمان لذلك يطرح تصوره الخاص عن مقاييس الابداع فى هذا المجال ، مؤكدا على ضرورة امتلاك الرؤية البصرية التشكيلية للسيناريو المكتوب التى تؤثر فى تحويله الى مرحلة الصورة ، ثم توظيف أدواته السينى فوتوغرافية لخدمة رؤيته التشكيلية التى تتفق مع مفهوم المخرج ودراما الفيلم بمعنى استاطيقى .

ووفقا لرؤية منهجية قسم الباحث تاريخ التجربة السينمائية المصرية الى خمس مراحل متداخلة ومستمرة دون انفصال ، تمثل المرحلة الأولى (السنوات البكر) ١٨٩٧ — ١٩٢٦ حين تم اول تصوير سينمائى فى مصر قامت به (شركة لوميير) الفرنسية حيث أوفدت المسيو « بروميو » ليصور معالم مختلفة فى القاهرة والاسكندرية ، ويأتى ثانى تصوير سينمائى فى مصر عام ١٩٠٦ — كما ورد فى الملف — على يد المصور الفرنسى ايضا « فليكس ميسجيش » وقد عرضت هذه الافلام فى مصر فى اغسطس عام ١٩٠٧ (ومن الملاحظ أن التصوير كان يتم كتسجيل لكن بالاستعانة بمجاميع الكومبارس فى اللقطات العامة لاعطاء الحياة لهذه اللقطات ، وخاصة فى منطقة الأهرامات ومعبد الكرنك .. وهكذا نجد انه منذ البدايات ، كان التصنيع الدرامى للصورة موجودا)(١٥) .

واستمر أسلوب التصوير التسجيلى لمدة عشرة أعوام حتى أقيمت شركة إيطالية لانتاج الأفلام الروائية التى جاءت بدائية المعالجة والتكنيك ، فى هذه المرحلة كان ظهور الرائد السينمائى « محمد بيومى » الذى تعلم فى استديوهات برلين حيث يقول : « كان للسجائر المصرية الفضل فى توثيق عرى الصداقة بينى وبين شيخ المخرجين الألمان (ولهلم كارول) الذى مهد لى طريق الدخول الى استديوهات (أوفا) كزائر أولا ، ثم كومبارس ، ثم كومبارس ممتاز ، وأثناء اندماجى بالوسط السينمائى ببرلين تعرفت على المصور بارنجر ، واتخذته صديقا بفضل السجائر المصرية ، ولم يبخل على بشىء من معلوماته فى فن التصوير السينمائى ، واتخذنى كمساعد له ، وهكذا بدأت التمرن العملى فى التصوير »(١٦) . وتأتى المرحلة الثانية من ١٩٢٧ — ١٩٤٥ ، وقد أطلق عليها سعيد شيمى اسم (جيل الرواد ، ومن مهدوا الطريق) ويرى « أن الأسلوب العلمى والتقنية الفنية ، والاستعانة بخبراء من الخارج ، بالاضافة الى الخبرات المصرية — التى تعلمت من قبل فى المانيا — كل هذا جعل من السينما وسيلة اتصال جماهيرية تشكل نوقتاً خاصا للشعب المصرى والعربى »(١٧) وفى هذه الفترة تم انشاء استوديو مصر الذى كان بمثابة جامعة تعليمية للخبرة والمعرفة والأساليب الفنية ، رغم القيود التى فرضها الأجانب لحجب الخبرات عن الممارسين المصريين . ولا شك أن الباحثين فى هذا المجال سيمكنهم الاطلاع على تفاصيل هذه الفترة بالوثائق والصور والمعلومات المحققة التى تتناول المنظور الاقتصادى ونشأة الاستوديوهات ، وطبيعة الكاميرات والاضاءة ، ومختلف التقنيات التى لا يتسع المجال لتناولها فى هذه الدراسة .

رغم غياب المنهج والنظرية ، وانتفاء منظور الجدل المتواصل بين الأجيال على المستوى النقدى الذى تناولناه سابقا ، الا أن هذه الحالة لم تحدث فى مجال التصوير السينمائى ، فبانتهاء الحرب العالمية الثانية ظهر جيل ثالث من المصورين المصريين الذين بلوروا أسلوب التصوير الكلاسيكى حيث تعلموا وقلدوا أسلافهم الرواد ، لكنهم استخلصوا لأنفسهم رؤية خاصة جعلت كلا منهم ينفرد بابداعاته مما أثر على الصورة السينمائية وجعلها أكثر جمالا ، واتقان الصنعة ، والمؤثرات الضوئية الدرامية ، وشاعرية استعمال تقنية حركة الكاميرا ، لذلك امتدت ابداعاتهم حتى الجيل الخامس للمصورين(١٨) . يشتبك الظرف السياسى العالمى ليؤثر بصورة مباشرة فى الواقع الفنى لهذه الفترة (١٩٤٦ — ١٩٥٧) التى شهدت غزوا أمريكيا مكثفا للفيلم فى السوق المصرية ، وتميزت أفلام الأربعينيات الأمريكية بالاهتمام بالجمال فى حد ذاته وصولا الى صورة مشرقة وجذابة للحياة الأمريكية بوجه عام . وعلى المستوى

التقنى للفيلم جاءت الصورة السينمائية اكثر تعبيرا عن واقع طبيعى ، مساعد لواقع درامى باستخدام المؤثرات الضوئية الفعالة مثل : (اظلام اجزاء من الوجه او الديكور ؛ والاهتمام بالخلفية ، والمبالغة فى حركة الكاميرا بالروافع العملاقة والصغيرة) ، لذلك تبلور الأسلوب الكلاسيكى الذى أصبح مدرسة مرئية لأغلب مصورى العالم(١٩) .

لا شك ان مجال التصوير السينمائى يعتبر من المجالات البكر التى لم يتطرق اليها النقاد والمحللون الذين اتجهوا — كما سبق ايضا — الى تحليل المضمون الفيلمى ، لذلك يصبح لدينا تراث هائل من افلام الأربعينيات والخمسينيات والتى تحمل لغة سينمائية ، وتقنيات ، وجماليات ، ودراما ضوئية .. لا تزال بحاجة الى الدراسة الاكاديمية .

أطلق « سعيد شيمى » على رواد هذه الفترة (جيل العمالقة) « عبد العزيز فهمى » ، « محمود نصر » ، « وحيد فريد » ، « برنو سالفى » « فيكتور انطوان » ، و « وديد سرى » .

يتغير الظرف التاريخى بقيام ثورة يوليو ١٩٥٢ لتشهد الفترة من (١٩٥٨ — ١٩٦٦) تغيرات جذرية أثرت على الواقع السينمائى حيث انشئت (مصلحة الفنون) ، ومؤسسة دعم السينما ، ثم وزارة الثقافة ، وفى عام ١٩٦٢ تم تأميم صناعة السينما ، ثم انشىء القطاع العام السينمائى ، والذى لعب دورا فنيا بارزا فى تلك الفترة ، وانتج افلاما متميزة مثل : (الحرام ، ميرامار ، القاهرة ٣٠ ، الناس اللى تحت ، الحاجز ، المستحيل وغيرها) . على المستوى الفنى كان جيل الوسط امتدادا طبيعيا للأجيال السابقة ، لكن الاختلاف فرض نفسه كما يشير المؤلف ، وظلت جماليات الصورة متشابهة حتى ظهرت على الساحة عوامل جديدة ادت الى ابداع طرق اخرى كان ثمرتها الجيل الجديد من المصورين (١٩٦٧ — ١٩٩٦) ويرى المؤلف ان اهم هذه العوامل هى ظهور خريجى المعهد العالى للسينما ، وانتشار جماعة السينما الجديدة ، وجماعة النقاد المصريين ، وجماعة السينما التسجيلية ، ثم وجود الكتب العلمية فى تكنيك التصوير والخدع ، وظهور اتجاهات مستحدثة فى السينما العالمية ابتعدت عن الأسلوب الكلاسيكى ، واتجهت الى حرية الكاميرا خارج الاستديوهات وتبلور اسلوب الواقعية الجديدة التى لا تقتصر على افلام الواقع الاجتماعى لكنها تشمل الفانتازيا ، والسيرة الذاتية ، وما وراء الواقع ، والكوميديا ، والتاريخ القديم ، ولذلك فهى واقعية بلا ضفاف ، فافلام عاطف الطيب ومحمد خان ورأفت الميهى وداود .

عبد السيد وغيرهم من اعلام الواقعيــة الجديدة هى التى عبرت البحر المتوسط الى أوروبا على نحو لم يحدث من قبل تاريخ الفيلم المصرى(٢٠).

واذا كان « سعيد شيمى » ينتمى الى الجيل الجديد من مصورى السينما ، ويمثل جزءاً هاماً من تاريخ السينما الحديثة الا انه يعتبر صاحب تجربة اخرى متميزة فى مجال التصوير تحت الماء بمعنى أن يكون المصور غواصا يتحرك مع كاميراته واضوائه مثل الأسماك تحت الماء . وهذا الأسلوب عرف فى مصر عام ١٩٨٧ بعد انتهاء المؤلف من تعلم الغوص فكان له فى مجال التصوير تحت الماء العديد من الأفلام التى كان آخرها (الطريــق الى ايلات) الذى تحقق به حلمه الشخصى فى تسجيل بطولات حرب اكتوبر .

تناول مشروع الملفات التى يصدرها المركز القومى للسينما تقنيــة اخرى من تقنيات الفيلم ، نبحثها فى المحور التالى :

ثالثاً : المونتاج وايقاع الفيلم

جاء هذا الاصدار بعنوان [ايقاع ومونتاج الفيلم فى مصر — المؤثر النظرى الاجنبى] لمؤلفه المونتير « عادل منير »(٢١) . المقدمة التى كتبها «د . مدكور ثابت» ترتبط عضويا بموضوع الدراسة الأساسية للكتاب حيث نتعرف من خلالها على التجربة الاولى لــ « مدكور ثابت » كمخــرج : و « عادل منير » كمونتير فى فيلمهما (ثورة المكن) كاول انتاج للمركــز القومى للافلام التسجيلية عام ١٩٦٧ . واذا كانت الابداعــات الفنيــة لا تنفصل من ايديولوجيا مبدعيها ، ولا عن اطارها التاريخى ، وظروف انتاجها ، فان هذا الفيلم يمثل اول رد فعل سينمائى لنكسة يونيو ١٩٦٧ ، وكما يشير دكتور « مدكور ثابت » فى مقدمته ، فان منتصف الستينيات كانت تمثل له ، ولأبناء جيله بداية الشعور بالتناقض المؤلم والمحبط لكــل الاحلام والآمال ، حيث اصطدمت طهارة الشباب بكل الأمراض الطافية ، على وسط الحياة آنذاك ، لذلك كان لابد من ممارسة التجمعات الثقافية والفنية ، التى تجمعها وحدة المعاناة ، والأحلام ، فانطلقت حركــة السينمائيين الشباب — وكان « عادل منير » أحد أعمدتها المحركة — نحو البحث عن التجديد فى المعالجة السينمائية ، والرؤى الاجتماعية .

وامتد حلم التجديد حتى وقعت هزيمة يونيو التى اعقبتها مباشرة أول تجربة تطبيقية للمخرج مدكور ثابت من منطلق ايمانه بوظيفة الفــن من ناحية ، والتجديد الذى يبحث عنه من ناحية أخرى وهو ما تحقق

بالفعل فى فيلمه الأول (ثورة المكن) وقد اثار الفيلم جدلا فنيا واسعا ، حيث اتجهت المؤشرات النقدية الى اعتبار الفيلم « جماليا » من الناحية الفنية ، وليس واقعيا . فكتب عنه الناقد « عبد الوهاب الشرقاوى » فى مجلة السينما — نوفمبر ١٩٦٦ — مؤكدا ان الفيلم يمثل تجربة جديدة تماما ، من حيث عدم اللجوء الى أى عنصر بشرى ، فالمخرج جعل الآلات والماكينات ابطالا له .

أما رؤية « سمير فريد » (مجلة السينما ١٩٧٠) فهى تفسر البناء الرمزى للفيلم ، بان المصانع هى رمز للثورة ، وصوت الماكينات هو صوت الشعب المناضل فى سبيل الحرية والسلام ، كما يتضح من الجملة الوحيدة فى الفيلم [المكن ده بتاعنا — احنا اللى بنبناه — واحنا اللى هنحميه] البداية هى بانوراما واسعة للمصانع والحقول — موسيقى هادئة فى الخلفية — يتدفق الايقاع الموسيقى مع تدفق الحركة السينمائية للآلات ، وهى تعمل راقصة فى سعادة — كورال صارخ من الخلفية مع مؤثرات صوتية للحرب — لقطة طويلة بالكاميرا المحمولة للمصانع من الخارج ، ثم نفس اللقطة مرة اخرى لكن سلبية — يرتفع صوت صفارات الانذار — يتزامن معها صورة ثابتة للمصانع الخالية — تموت الحركة ، تخبو الحياة ، حركة انتفاضى دائمة الى الصور التالية — مع مزج كل الصور ببعضها — يرتفع صوت الشعب ، ويبدأ « المكن » فى العمل مرة اخرى ببطء ، ثم تزداد سرعة الايقاع والموسيقى والحركة السينمائية التى وظفها المخرج توظيفا دقيقا واعيا ومعبرا عن المعنى الكبير الذى أراد الوصول اليه . يؤكد مخرج الفيلم ان الفكرة الاساسية للتجربة قائمة على المونتاج الايقاعى لحركة الآلات ، لذلك كان على المونتير « عادل منير » ان يبدع ما تتطلبه الفكرة ايقاعا من حيث التوازن الموسيقى بين محتوى كل لقطة لحركة معينة من اذرع الآلات ، وبين محتوى اللقطة التالية ، حيث ضرورة الوعى الفنى الشديد فى تحديد لحظة القطع بينهما لتحقق الناتج الحركى لمونتاج الفيلم الذى هو نتاج لمدرك حسى ، وليس رك حسى مباشر .

هكذا يقرر المخرج انه عبر موفيولا المونتير قد تمت الصياغة النظرية لحتمية تلازم الايهام مع اللاايهام ، وقد اتاح الاطار الفكرى لـ « ثورة المكن » تحقيق أسلوب الكسر النسبى للايهام حيث تبلورت الفكرة فى اضفاء تصور فنى متخيل الى الواقع الجامد للذراع الآلى المتحرك فى المصنع .

« وبتجميع لقطات تشكيلية وفانتازية فى اضاءتها وتصويرها امكن ترتيب تتابعها بالمونتاج على انغام موسيقى راقصة ، فتبدو فى حالة رقص وانطلاق .. الى ان تقع الغارة ، ويتوقف كل شىء ويتجسد الاحساس بالدمار »(٢٢) .

وقد تحقق كسر الايهام فى اللحظة الوحيدة التى نسمع فيها التعليق الخطابى المباشر والمتعمد — [المكن ده بتاعنا ..] الذى يخاطب عقل المشاهد ، ويدفعه الى الفعل الايجابى . فبعد حالة الاستغراق التى تبعثها الموسيقى المسموعة المصاحبة لموسيقى الضوء ، وموسيقى الحركة ، تأتى الحالة النقيضة التى ينكسر فيها الايهام وتتاح الفرصة لوصول الرسالة الفكرية والجمالية ، ثم لا تلبث هذه الحالة ان تأخذ صفتها النسبية عندما يتحرك اول ذراع لآلة تظهر فى اللقطة التالية ، وكانها رد الفعل المباشر للمقولة الخطابية . هكذا امكن تحقيق الكسر النسبى للايهام فى الفيلم التسجيلى القصير عبر حلقتين مدموجتين تحتقنان متعة حسية ، تتوسطهما لحظة الكسر التى تحقق لحظة ذهنية تمثل مفتاحا مؤديا الى الاندماج الممتع مرة أخرى ، وبذلك اصبح الفيلم محاولة تجريبية للبحث التطبيقى فى نظرية مذكور ثابت عن [الكسر النسبى للايهام السينمائى] .

عندما ندخل عالم الايقاع والمونتاج نتعرف على آلة السينماتوغراف التى اخترعها « لومير » لتعيد تمثيل الحياة ، فنرى من خلالها أشخاصا حقيقيين ندرك تعابير وجوههم وايماءاتهم ، ثم تأتى مرحلة طفولة المونتاج مع « جورج ميليه » الذى اكتشف عن طريق الصدفة الكثير من الحيل السينمائية اثناء تصوير فيلمه « صورة فى ساحة الأوبرا بباريس » ، وظل مخلصا لنظريته وهى تصوير المسرح سينمائيا حيث اتاح له هذا الاسلوب ان يخلق عالما غريبا سحريا وخياليا ساذجا فكانت افلامه الملونة باليد شبيهة بعالم الطفولة البرىء والمدهش فى عام ١٩٠٢ قدم « بورتر » فيلمه « حياة رجل مطافىء أمريكى » فدفع فكرة المونتاج الى الأمام حين صنع فيلمه من سبعة مشاهد ، واستطاع ان يقطع ما بين لقطات داخلية وخارجية لتصبح اللقطة هى الوحدة الأساسية فى بناء الفيلم بدلا من المشهد . ولاول مرة فى السينما يحدث تفتيت الزمان والمكان عن طريق التقطيع الذى تقنه « بورتر » .

« وظل زمن اللقطة حتى يومنا هذا هو الزمن السينمائى الصحيح . ويذكر ان فيلم « سرقة القطار الكبرى » لـ « بورتر » هو الذى أرسى قواعد ترتيب الفيلم ، ورغم أن افلامه كانت سخيفة ومتعثرة من ناحية

الموضوع ، الا أنها صارت فيما بعد من الأعمدة الأساسية لفن سرد الفيلم »(٢٣) ويأتى « جريفث » مكتشف الكثير من أسرار المونتاج التى مازالت تستخدم حتى اليوم ، مع الاضافات التى وضعها بعد ذلك «بدوفكين» و «ايزنشتين» ثم «وقف «أندريه بازان» ، ويذكر أن «جريفث» استطاع ان يخلق المعانى النفسية عن طريق ترتيب اللقطات ، ولجأ الى « المزج » كوسيلة للربط والانتقال ، وتبلور معه مفهوم اللقطة البنائية التى تحيط بالمشهد ككل ، وتبرز العلاقة بين التفاصيل الصغيرة ، وكذلك اقترن اسمه « بالمونتاج المتوازى » و « لقطات التذكر flash Back » وبالطبع كان له أثر واضح على رواد السينما الروسية مثل بدوفكين ، «ايزنشتين . ومن خلال هذا الفصل يتعرف القارىء على مفهوم » المونتاج الشعرى » الذى يعتبر مرادفا للاستعارة والكناية فى الأدب ، وقد استخدمه « بدوفكين » لتعميق الموقف الدرامى والحالة النفسية للشخصيات ، وذلك بربطها بلقطات من الطبيعة ، لايجاد منشط دائم لاحاسيس المتفرج ، وقد أكد « بدوفكين » فى كتابه « فن السينما » : « ان كل لقطتين يجب أن يمنحا المتفرج معنى ثالثا حتى يكون تكوين اللقطات من أجل بناء الموضوع ، وهذا ببساطة هو مفهوم « المونتاج البناء »(٢٤) .

يتعرض المؤلف لفكر « ايزنشتين » أكثر النظريين تطبيقا ، وأكثر التطبيقيين تنظيرا ، وهو يرى أن اللقطة هى مجموعة من العناصر الشكلية كالضوء ، والخط ، والحركة ، ومن ارتباطها بغيرها يخلق المعنى ... لكن الأشياء تظل محايدة حتى ترتبط بشىء آخر يمنحها الدلالة .

ويرى الباحث أن وجهة النظر السابقة تحمل مبالغة شديدة لأنها ترفع الفيلم من الناحية الشكلية الى قوة الفلسفة ، رغم أن الفيلم محكوم دائما برؤى فردية مثل فلسفة الفنان ، وعمق ثقافته ، وموهبته فى ابراز التفاصيل وتناقضاتها ، مما يجعل الفيلم يقل كثيراً عن الأفكار الفلسفية ، ويقترب أكثر من الخصوصية الفردية .

ثم يتطرق المؤلف الى آراء كبار منظرى السينما العالمية مثل : « بيلابلاش » الذى يؤمن بأن السينما ليست نقلا للواقع ولكنها صياغة جديدة له . « وسيجفريد كراكاور » الذى يرفض دون تردد النظرية الشكلية التى تشكل اختلافا عميقا بين الواقع الفنى والصور المتحركة التى تظهره بطريقته الخاصة . أما « أندريه بازان » فهو يؤمن بما ذهب اليه كراكاور حيث السينما هى فن الواقع . لكن ليس من منطلق فوتوغرافى ، وقد حاول أن يوضح ما يعنيه بالواقع ، ويثبت أن السينما

تعتمد على واقع بصرى ومكانى هو الدنيا الحقيقية ، وعالم الطبيعـة ، واتجه الى الصورة الفوتوغرافية ليحللها سيكولوجيا باعتبارها لحظـة متجمدة من الزمن تحمل ابعادا نفسية كثيرة . فى الفصل الثانى يتجـه المؤلف الى السينما المصرية موضحا أسباب تخبطها وتعثرها ، فبرغـم مرور ما يقارب المائة عام على أول عرض مصرى ، فانها لاتزال فى بدايات الطريق للدراسة العلمية ، والتقنيات الفنية ، والأفكار والمدارس والاتجاهات . ورغم أن السينما العالمية تتطور بشكل مذهـل ، الا أن الدراسات العلمية المصاحبة تسير ايضا بنفس الايقاع .

ولعل اسباب هذه الهوة تتبلور فى ان السينما المصرية كانت مجرد انعكاس لما يحدث فى العالم ، من محاولات فنية ، ولم تكن ظاهرة اصلية كما حدث فى الغرب ، لذلك ظل هذا الفن يدور فى افق ثقافة الصـدى بعيدا عن ثقافة الصوت الواضح المتميز .. ، لكن يمكن القول ان الظاهرة الايجابية الكبرى حدثت مع ثورة ١٩١٩ التى تعتبر فترة التنوير الكبرى فى حياة مصر الحديثة ، والتى خرج من جعبتها مفكرو الطبقة الوسطى الذين صنعوا ثورة فكرية لاتزال آثارها باقية .

وحيث ان الثراء الفكرى يلازمه بالضـرورة ثراء فنى ، فـان الوجود الواضـح لسلامة موسى ، وطه حسـين ، واحمد امين ، ولطفى السـيد ، ولويس عوض قد تزامن مـع وجـود « محمـد بيومى » كأول مصرى يقف خلف الكاميرا ، و « محمد كريم » كأول مصرى يقف امام الكاميرا (٢٥) . وينكر ان غياب النقد بمفهومه العلمى قـد شارك فى تعميق مجرى التخلف ، فالكتابات النقدية السائدة لا تزيد عن كونها نوعا من الصحافة الفنية المهتمة باخبار النجوم . ولا يزال هـذا النوع مستمرا حتى اليوم — كما يرى المؤلف — بل زاد اتساعا بشكل يدعو الى الاستياء . فالصحافة الفنية لا تهتم الا بالشكليات البسيطة مثل الحدوته والمكياج والتترات ، وسلوك واخـلاقيات الممثلين ، والتى هى ليست موضـوع السينما ، ايضا نصبت بعض الأقلام الصحفية من نفسها حكماً للمجتمع وأثارت عداء السلطة الرقابية والأمنية .

فى الفصل الثالث من الكتاب يقوم « عادل منير » بتحليل شديـد الثراء ، تميزه لغة علمية دقيقة ، ورؤية نقدية موضوعية بلنتقدها واتمنا السينمائى ، حيث اختار اربعة افلام هى « الأرض » و « باب الحديد » ليوسف شاهين وجاء ذلك الاختيار وفقا للتناقض الحاد بين الفيلمين ، فالأول يتناول مشكلة الأرض والفلاحين ، والثانى يتعامل مع مشـكلة فردية لها اعماق نفسية مما يجعل لكل منهما لغته السينمائية الخاصة ثم فيلم « الفتوة » للأستاذ (صلاح ابو سيف) لما فيه من التكامل الايقاعى

فى مراحله المختلفة ، واخيرا فيلم « دعاء الكروان » لهنرى بركات حيث تتفوق قوة النص على اللغة السينمائية . لاشك أن الاختيار المتنوع قد أتاح للمؤلف ان يقدم للمهتمين السينمائيين ابحاثا نقدية محكمة علميـا تحمل وجهات نظر علمية فى كيفية التعامل مع الفيلم بأسلوب موضوعى . وقد تمت التحليلات من منطلق رئيسى وهو « الايقاع » الذى تخلقـه مجموعة من العناصر وهى : السيناريو ، الاخراج ، المونتاج ، حيـث تتضافر كلها لتصنع ذلك النبض المتدفق ، ويؤكد المؤلف انـه لم يلتزم بنظرية خاصة للتحليل حتى لا يفقد بحثه العلمى روح الايقاع ، فلاشك ان الايقاع فيه من الروح اكثر مما فيه من المعنى ، لأن المعنى قد يظهر من المضمون ، لكن الروح لا تتبدى الا من خلال اندماج الشكل بمضمونـه حيث تتبلور روح غالبة قد تكون غامضة ، وقد تكون واضحة ، لأنها فى النهاية محصلة روحية للفنان . واخيراً ... هناك تساؤل يفرض نفسه نطرحه على المؤلف ... لماذا انصرف « عادل منير » تماما عن ذاته ، ولم يطرح تجربته الخاصة فى المونتاج ، واتجه الى تجارب الآخرين ، وهو يكتب عن السينما المصرية ؟

قد يكون من المفيد أن ننتقل عبر هذه الدراسة الى الفيلم السينمائى كتجربة مكتملة من خلال محور .

رابعاً : افلام الحركة فى السينما المصرية

للمؤلف سمير سيف ـ المخرج السينمائى المعروف ـ يأتى هـذا الملف كدراسة لأفلام الحركة فى السينما المصرية ، باعتبارها (وفقا لرأى د . مدكور ثابت) النموذج الأكثر تركيزا لنوعية اطار المعالجة الدرامية الذى تتحرك داخله معظم شرائح الفيلم المصرى الأخرى ، فهو الاطار المبنى دائما على التلاعب الابداعى لكل من المؤلف والمخرج بوسائل التأثير الدرامى .

بأسلوب المزج المثير بين النظريات العلمية المحكمة ، والتجـارب الفنية الشيقة ، نتعرف مع المؤلف على الأبعاد الشعورية واللاشعورية للنفس البشرية من خلال النظريات المختلفة لعلماء النفس ، وكيف اصبحت هذه النظريات هى الركيزة الأساسية لنجاح وسائل الاتصال ـ كالسينما والتليفزيون ـ فى اختراق اعماق الجماهير ، ويرى « اريك بارنو » فى كتابه « الاتصال بالجماهير » : « ان هذه الوسائل تستمد قوتهـا من عواطف الناس الكامنة لانها تتلاءم مع الوان الكبت العاطفى لدى ملايين الناس »(٢٦) ، واذا كان « فرويد » قد أوضح دور الاحباطات فى تشكيل اللاشـعور ، وكيف يتغلب عليـه الانسـان « بالتخيـل أو التوهم

« Imagination » فان الكاتب يطرح مفهومه لبداية الفنون مؤكدا ان هذا التوهم هو الشرارة الاولى التى انبعثت منها الدراما والادب ، فالخيال يزود المتلقى بمشاعر الانتقام والتكيف والمصالحة والقبول ، حيث نتعرف على انفسنا فى ابطال الاعمال الفنية »(٢٧) .

ويطرح الكتاب تساؤلا اساسيا .. لماذا تستهوى افلام الحركة قطاعا عريضا من الجمهور ؟ الاجابة على السؤال جاءت من وجهة نظر « بارنو » وغيره من العلماء والنقاد ، ورغم اكتمالها ووضوحها ، ورؤيتها العلمية المقنعة ، الا اننا افتقدنا وجهة نظر « سمير سيف » الخاصة فى اكثر من موضع ، لذلك يبدو انه يتبنى وجهات النظر التى سنعرض لها بايجاز . يرى « بارنو » أن هناك ثلاثة وساوس اساسية لابد أن تمسها الاعمال الناجحة بطريق او بآخر ، وهى « وسواس المحرمات taboos obsession » و « وسواس القدرة الشاملة omnipotence obsession » و « وسواس الأمان security obsession » ، فعلى المستوى الأول كان حالة التوتر القائمة بين دوافعنا الخفية غير المشروعة ، وضروب الكبت التى نقوم بها من أجل المجتمع تظهر فى استجابتنا للصراعات التى يقدمها الفيلم السينمائى ، فيعيش المتلقى مع البطل كل تجاربه المحرمة يسرق ، ويقتل ، ويتعارك ، ويلهو مع نساء عديدات ، فاذا تاب البطل فى نهاية الأمر — كما يحدث فى النهايات الأخلاقية — فان المتفرجين قد أتيحت لهم من خلال التعرف ، متعة انتهاك القواعد ، كما استمتعوا فى النهاية باستحسان المجتمع . أما اذا استمر البطل سائرا فى غيه ، ونال جزاءه المحتوم موتا او سجنا ، فان المتفرج ايضا يعايش حالة التطهر كما اوضحها « أرسطو » فى كتابه « فن الشعر » وهكذا نجد ان هذه الأفلام تلعب جميعها لعبة الخيال ، وتتيح متعة التمرد على المجتمع ، ومتعة اخماد التمرد فى الوقت ذاته .

اما هاجس « القدرة الشاملة » فهو يفسر تلك الشعبية الساحقة لافلام الكاراتيه حين يتمكن فتى الحى الشعبى الفقير من الانتقام ممن الحقوا به الضرر ، فينال أعجاب جيرانه ومعارفه فهم هنا وجدوا بطلا من بيئة تشبه بيئتهم ، قد تمكن من تحقيق أهدافه فيتمثلون انفسهم فيه . ونأتى لآخر الهواجس التى يلعب بها الفن على أوتار أحلام الانسانية .. « الامان » ، ويمكن توضيحه بحكاية « سندريلا » الفتاة الصغيرة التى تحاصرها التهديدات ، كراهية زوجة الأب والشقيقات ، ويبدأ الخيال فى منحها قوة خفية أمام هذه المعوقات فتحقق آمالها ، وهكذا يتعرف جمهور افلام الحركة على نفسه فى شخصيات الأبطال ، ويعيشون وهم الشعور

بالأمن والتفوق والسيطرة على العوامل المعوقة لأهدافهم . تساؤل آخر يطرحه البحث وهو .. لماذا يقبل الناس فى كافة بقاع الدنيا على افلام العنف ؟ يرى المؤلف أن العنف مركب أساسى فى بنية الانسان ، شىء غريزى كالحب والجنس تماماً ، ويتبنى المخرج العالمى « ستانلى كوبريك » هذا المنظور عندما يؤكد ان الانسان هو اقسى قاتل وطأت قدماه الأرض . وهو يدلل على صحة رؤيته بآراء « فرويد » عن غريزة الموت ، و « ميلانى كلاين » و « ادلر » و « يونج » وأخيرا دراسات العالم النفسى « دولارد » الذى يؤكد أن الاحباط يدفع الانسان بالضرورة الى العدوان ، ولما كان العدوان أمرا غير مرغوب فيه اجتماعيا ، فانه يتخذ أحيانا صورة الخيالات السادية والأحلام العنيفة والاهتمام بأفلام العنف والرعب ، وكلما زاد الاقبال على هذه الافلام ، كلما دل ذلك على زيادة الاحباط لدى الناس . وهذه النظرية تقدم أكثر التفسيرات شيوعا لأسباب التأثير القوى لأفلام العنف على جمهور المشاهدين .

يصل المؤلف الى استنتاج يرى فيه ان أفلام الحركة ، برغم سطحها الذى يبدو لنا مكررا ومعادا من خلال ايقونجرافية البناء والشخصيات والأماكن والممثلين ، الا انه تحت تلك السطح وجد العديد من الدروب التى يمارس فيها المخرج حساسيته الخاصة ، ويعبر عن شخصيته المتفردة من خلال تناوله لعناصر الشكل السينمائى بأسلوب يجعل فيلمه بارزا وسط العديد من الاعمال المتشابهة ، أو التى تنتمى لنفس النوع . ونحن نتفق مع رؤية المخرج « سمير سيف » لأن هناك دائما مساحة للابداع . ولاشك أن هذا الجدل العلمى بكل ما يحمله من تناقض فى الاتجاهات وخلافات فى الرؤى والمذاهب قد منح القارىء ، نوعا من الاشباع العلمى الدقيق والطرح الفنى الراقى .

عندما ننتقل مع الملف الى واقعنا السينمائى الملموس يطالعنا تحليل نقدى شديد الثراء لأهم أعمال كبار مخرجينا ، ورغم أن المؤلف قد حدد الفترة الزمنية للبحث ما بين عام ١٩٥٢ — ١٩٧٥ باعتبارها فترة ذات ملامح واضحة ، الا أنه لم يغفل تلك السنوات الطويلة منذ بداية السينما الصامتة ، وحتى عام ١٩٥١ فقسمها الى أربع مراحل وفقاً لخصائصها التاريخية والفنية . وبالطبع كانت المرحلة الأولى هى (السينما الصامتة ١٩٢٧ — ١٩٣٠) ، والتى شهدت ظهور أول فيلم حركة مصرى (قبلة فى الصحراء) حاول فيه الاخوان لاما تقديم مغامرات شرقية ، على غرار افلام الغرب الامريكية ، وظلت افلام الحركة فى مصر تدور حول النموذج

الغربي للواقع المصري من خلال الشخصيات وعلاقاتها ، وتكون المواقف الدرامية وخلق الأجواء المحلية .

وهكذا نصل الى فترة ازدهار فيلم الحركة المصرى ١٩٥٢ — ١٩٦٢ ، والتى عالجها الكاتب بأسلوب محكم علميا وشيق فنيا ، وضمنها العديد من الوثائق والمعلومات والتحليلات النقدية السينمائية التى نفتقدها بالفعل — على المستوى النقدى — حيث أبرز كثيرا من التفاصيل التكنيكية الدقيقة التى صنعت جماليات بعض المشاهد فى الافلام موضوع الدراسة ، وقد وضع المؤلف فرضية مؤداها ان افلام الحركة المصرية تدور حول النموذج الامريكى . وبالطبع حاول اثبات فرضيته بدلائل من كل نموذج قام بتحليله ، وانتهى الى ان الأفلام الجيدة لم تقع فى شرك الاستسهال ومحاكاة الاصل الامريكى دون تميز ، وانما اعملت على خلق شخصيات مصرية وأجواء محلية صميمة ، ومواقف تنبع من صراعات لصيقة بالمجتمع المصرى .

وهذا التطويع للنموذج الامريكى يعد — من وجهة نظر المؤلف — أنضج تناول لفيلم الحركة فى مصر ، وقد فسر ذلك بأنه اذا اعتبرنا النموذج الأمريكى هو الهيكل العظمى لانسان ما ، فان ما يكسوه من جسد هو ما يحدد جنسه ان كان عربيا او هنديا او انجلو ساكسونيا !! فالبيئة المحلية بكل مكوناتها هى الجسد الذى يعطى للفيلم خصوصيته الوطنية(٢٨) ورغم اتفاقنا مع المؤلف فى فرضيته الا اننا نختلف معه فى تفسيرها بالهيكل العظمى ، والجسد نظرا لبساطته التى تصل الى حد التسطيح ، ولى اعناق الأمور .

نعود الى فترة الازدهار التى شهدت اعمالا جيدة تدور فى اطار افلام الحركة ذات التعليق الاجتماعى وكان فرسانها هم « صلاح ابو سيف » ، « عاطف سالم » ، « كمال الشيخ » او هيتشكوك مصر — كما يسميه النقاد — فهو حامل لواء الفيلم البوليسى الأسود فى السينما المصرية . ايضا كان هناك « عز الدين ذو الفقار » الذى تنتمى معظم افلامه الى الميلودراما العاطفية الحافلة بالكثير من اللمسات الانسانية مثل (موعد مع الحياة) ، (انى راحلة) ، (بين الأطلال ١٩٥٩) ، و (نهر الحب ١٩٦٠) ، اما افلامه البوليسية (قطار الليل ١٩٥٣) ، (رقصة الوداع ١٩٥٤) ، و (الرجل الثانى ١٩٥٩) فهى تعتبر من العلامات البارزة لسينما الحركة ، ولاشك أن بلوغ فيلم الحركة المصرى لقمة ازدهاره كان بسبب فترة الزهو القومى التى اتت بثمارها الناضجة

ى كافة المجالات الفنية ، وكذلك كان لتناول كبار مبدعينا فى مجال الكتابة والاخراج اثره الواضح على القيمة الجمالية والفكرية لنتاج هذه الفترة .

تاتى مرحلة التراجع والانحسار لهذه النوعية من الافلام .. لأسباب معقدة ومتشابكة تدور على المستوى السياسى والاقتصادى والايديولوجى. التراجع كيفى وليس كميا ، فالاتجاه الفكرى العام كان يهتم بقضايا المجتمع وهموم المواطن بالاضافة الى الاهتمام بعنصر القيمة ، وبالطبع لم تكن افلام الحركة تقع فى دائرة اهتمامات القائمين على القطاع العام — باعتبارها من ابعد النوعيات عن الصيغة الاجتماعية المطلوبة — امام افلام الحركة القليلة التى أنتجها القطاع العام — كما يقول المؤلف — مثل : « شياطين الليل » و « جريمة فى الحى الهادى » فقد تميزت بنبرة سياسية وطنية واضحة تبرر قيام الدولة بانتاجها . ايضا كان هناك تيار نقدى فى الصحافة الفنية والسينمائية يحتفل اساسا بالقيم الاجتماعية والفكرية للفيلم ، ويكرس (الواقعية الاشتراكية) هدفا جماليا لتقييم الافلام بقدر اقترابها أو ابتعادها عنه . لذلك يرى المؤلف أن هذه العوامل قد أدت الى انحسار الاهتمام بافلام الحركة سواء من جانب الأسماء الكبيرة من المخرجين الرواد او المخرجين الجدد وتراجعت هذه النوعية الى دائرة اهتمام اسماء معينة تنتمى فى غالبيتها الى الصف الثانى والثالث ، ولديها القدرة على العمل فى مجال الانتاج السريع قليل التكاليف، وفى نطاق القطاع الخاص على وجه التحديد ، وكان معظم انتاجه هو الكوميديات الهزلية وافلام الحركة التى تعانى من الضعف الفنى على مستوى الكتابة والاخراج مما حال دون نجاحها جماهيريا وفنيا .

فى نهاية الكتاب يرى المؤلف ان وجود تيار نقدى مستنير لا يحمل تقديسا لنوعية محددة من الافلام ، واحتقاراً لنوعيات اخرى ، بل يقيم الفيلم فى اطار نوعيته ، فوجود مثل هذا التيار سيسهم دون شك فى تهيئة المناخ لظهور افلام حركة تتناولها مواهب جادة ، ذلك أن التيار النقدى الغالب فى دوائر الصحافة السينمائية فى فترة تراجع فيلم الحركة ، والذى مازلنا نجد أصداء له فى النقد السينمائى الحالى ، قد ساعد على خلق جو من الحصار الفكرى دفع بالعديد من كبار مخرجينا وكتابنا الى الانصراف عن افلام الحركة الى الأفلام الأخرى الهامة(٢٩) .

افلام الحركة .. واشكالية التقنين المسبق

يطرح د. مدكور ثابت وجهة نظره فى افلام الحركة — كما ورد فى تقديمه لدراسة « سمير سيف » — باعتبارها النموذج الأكثر تركيزا لنوع اطار المعالجة الدرامية الذى يتحرك داخله معظم شرائح الفيلم المصرى

الكلاسيكية الأخرى ، حيث هو الاطار المبنى دائما على التلاعب الابداعى لكل من المؤلف والمخرج السينمائى ، بوسائل التأثير الدرامى مثل : (التشويق ، المفارقة والمفاجاة) والتى تدخل جميعها فى نطاق اللعبة فى الفن .

أمام هذه الرؤية نتوقف لبحث منظوره الخاص فى ربط الفن باللعب .

ونقا لما ورد فى كتاب د. مدكور ثابت « النظرية والابداع فى سيناريو واخراج الفيلم السينمائى »(٣٠) يتبلور موقفه فى المقولة التى تؤكد انه (فى كل الفن لعب ، لكن ليس كل الفن لعباً) مع التاكيد على ان رؤيته للعب تنطلق من المفهوم الذى يعلى قيمة الفن وليس العكس .

وفى اطار بحث هذه المقولة يرى ان هناك العديد من الحقائق التجريبية التى تؤكد الرابطة الوثيقة بين نسقى الفن واللعب ، مشيرا الى أن ايراد لعبة (الباك مان) قد تفوق على ايراد الفيلم السينمائى (حرب الكواكب) ، وهو الحاصل على اكبر ايراد من شباك التذاكر فى تاريخ صناعة السينما ، علما بأن الشركة المنتجة للفيلم هى نفسها التى قامت بتسويق اللعبة الالكترونية الشهيرة .

لذلك يصبح من المستحيل أن تتوافق النتائج الاقتصادية بين منتجين ينتمى كل منهما الى احد النسقين : اللعب ، والفن / الفيلم .. دون أن يحمل هذا التوافق ، دلالة هامة تربط بينهما ، بل ان هناك حاجة اجتماعية يلبيانها سوياً .

على ذلك يصبح من الضرورى وجود دراسة منهجية عن افلام الحركة تطرح المادة اللازمة للبحث من خلالها فى القضية المتعلقة بالألعاب السينمائية المتقنة سلفا ، بما يجعلها فى نظر البعض تندرج تحت شريحة الأفلام الاستهلاكية المصنوعة ضمن مبدأ « الانتاج بالجملة » اذ يسهل مقارنة ما هو مقنن فى الفن لانتاجه بالجملة ، وبين نسق آخر هو « ممارسة اللعب » و « الممارسة الابداعية للفن » ، وهى العلاقة المتحققة على عدة مستويات مشتركة على راسها « التقنين المسبق » .

ويؤكد د. مدكور « اننا نتبنى مقولة الربط بين الفن واللعب ، حتى فى اقصى الحالات التجريبية للتجديد السينمائى ، والى الدرجة التى نرى بها ابداع التجديد نفسه ضمن قانون مؤداه ابداع التقنين الجديد ، اى انه التواجد الدائم لعنصر التقنين المشترك بين نسقى الفن واللعب فى جميع الأحوال »(٣١) .

لاشك ان وجهة النظر السابقة التى تؤكد على الربط بين الفن واللعب تثير نوعاً من الالتباس والمفاهيم الخاطئة ، وقد ادرك د. مدكور ثابت قابلية هذه الرؤى للجدل ، لذلك تضمن كتابه ، وتقديمه لأفلام الحركة ، العديد من وجهات النظر المعارضة ، والتى يذكر منها تعقيب « د . زكريا ابراهيم » بصدد عرضه لفلسفة الفن عند سلامة موسى .. حيث يقول : « كيف يجوز لفلسفة جمالية ، تعترف برسالة الفنان ، وتدعو الى ربط الفن بالمجتمع ، وتقرر أنه لابد فى كل فن من الالتزام ، ثم تنادى فى الوقت نفسه بان الفن مجرد لعب او تنفيس(٣٢) ؟

واذا كانت الطبيعة السيكولوجية للعملية الابداعية هى القدرة على تكوين ترابطات ، واكتشاف علاقات جديدة ، مما يثير نوعا من التعارض بين جمود التقنين ، وطبيعة الابداع ، لذلك يشير د. مدكور ثابت : « ان التقنين من الناحية النظرية هو موضوع للابداع بمعنى أن المبدع سوف يوجه جهده الابداعى نحو تقنين جديد ، اى ابداع ترابطات واكتشاف علاقات دون التقيد بالقائم ، ودون الاحتفاظ بعناصر ثابتة وتقليدية فى تفسير عالم الخبرة والرؤية والادراك »(٣٣) .

ولما كان التوجه السابق فى الربط الجدلى بين الفن واللعب ، سيكون وسيلة لتحديد رؤيةمنهجية لفهم الفن / الفيلم . فلا شك أنه سيكون من المتاح التفريق بين الأفلام المقبولة وفقا لقانون اللعبة الجاهزة سلفا ، وبين الأفلام التى تبدع لنفسها قانون ابداعها الخاص لتصنع دوراً طليعياً فى اللعبة — الفن .

« ولا شك ان فيلم الحركة مثله مثل اى الأنواع السينمائية الأخرى ، قابل للتصنيف كفن ، وتصنيف تقييمه ضمن هذه المجموعة المقبولة ، او تلك الرائدة فى ابداع تقنياتها الخاصة ، لكن تتأكد المشكلة فى أن افلام الحركة هى اكثر الأنواع استعدادا للانجاز وفقا للقوانين المتوقعة ، مما جعل السواد الأعظم من اعمالها يندرج تحت خط الانتاج بالجملة ، دون أن ينفى ذلك وجود الأعمال الأخرى المتميزة فنيا »(٣٤) .

بناء على ذلك تصبح الدراسة المنهجية لأفلام الحركة هى محاولة لتجاوز اسلوب المصادرات الانطباعية ازاء الأعمال السينمائية ، بحثا عن منظور علمى يثرى الواقع الفنى .

• على المحور الأخير من الدراسة ، نطرح الاشكالية التالية :

خامسا : ايديولوجيا الفكر العقائدى ، وصورة الأديان فى السينما .

عبر محاولة استكشاف خصوصية السينما الابداعية من زاوية المعالجة الفنية لصورة الأديان ، اصدر المركز ملفاً بعنوان [صورة الأديان فى السينما المصرية] للمؤلف محمود قاسم .

تحمل السطور الأولى من مقدمة دكتور مدكور ثابت للكتاب تأكيداً مبدئياً على ان الفرضية المطروحة حول صورة الأديان فى السينما ليست اكثر من مجرد مدخل نموذج لما يدعو اليه المركز من ضرورة طرح وابداع الفرضيات فى قضية ابحاث السينما سعيا لاستكشاف تجربتها التاريخية .

وفقا لسياق البحث جاء مفهوم صورة الأديان متبلورا فى الظواهر والانماط والأعراف والطرق التى تظهر بها التفاصيل المتعلقة بالدين الاسلامى أو المسيحى ، عندما ترد هذه التفاصيل ضمن السرد الروائى سواء عبر الصورة او الصوت ، او كنتاج لما تشير اليه العلاقات الدرامية « فالمستهدف هنا هو رصد الصورة التى تظهر بها الأديان فى المعالجات الفنية للأفلام بأن نجعلها تتبنى المنهجيات الوصفية دون أن نملك الحق فى ان تغوص الى عمق التقييم او التحليل الدينى الذى يستلزم المتفقهين فيه . لذلك فان ما تتوقف عنده الملفات فى هذا المجال هو حصر وتقديم المادة البحثية ذاتها والتى يمكن ان يعمل عليها المتفقهون(٣٥) » .

رغم اتفاق وجهة نظر الباحثة مع الرؤية التى يطرحها د. مدكور ثابت فى ضرورة حصر وتقديم المادة البحثية الا اننى اختلف معه فى التزامه القوى بهذا المنهج الوصفى الذى دار فى اطاره هذا الكتاب . فالسينما كما سبق القول تتعامل مع الظواهر والانماط والأعراف المتصلة بالرؤية الدينية وكثير من هذه الظواهر يتباعد عن جوهر العقيدة وعن صحيح الدين مثل : الزار ، الدجل والشعوذة ، وقد تم حسم هذه الأمور دينيا وفقا لآراء المتفقهين ، ومع ذلك فهى لا تزال تشكل جزءاً من الذهنية العربية وفقا لآليات القهر والتخلف التى تحاصرها . لذلك يحتم على مثل هذه الأبحاث ان تتخلى عن التزامها القوى بالمناهج الوصفية التى تتوقف عند حدود الرصد ، وتحاول اختراق هذه الظواهر والتعامل معها علميا فقد تستطيع النتائج أن تسهم فى تغيير القائم وتحويله الى ما يجب أن يكون باستخدام لغة فنية جديدة فى سياق الأفلام . واذا كانت هذه هى وجهة نظر الباحثة فى المنهج المحدد للملف فهى بلاشك قابلة للاثبات ومعرضة للنفى كما يؤكد د. مدكور ثابت فى ان « ما طرح بالكتاب هو مجرد فرضية نسوقها على طريقة ما تتقدم به الخطط الأولية للأبحاث ، ومن ثم فهى قابلة للاثبات مثلما هى معرضة للتقويض عند اعمال أدوات البحث عليها ، وربما تكون مقدمتى حاملة لسطور خلافية ، لكن مثلما أن الاجتهاد والتأمل واجبان فان طرحهما اكثر وجوبية ... مهما كانت المردودات المتوقعة(٣٦) » .

فى اطـار الالتزام الشـــديد بالمنهج الوصــفى جـاءت دراســة د محمود قاسم لترصد مظاهر التدين كما رأيناها على الشاشة . فى القسم الاول من الكتاب تعرفنا على الفروق الرئيسية بين الفيلم الدينى والفيلم التاريخى حيث تدور النوعية الاولى حول شخصيات اسلامية كـ (خالد ابن الوليد ، الشيماء ، بـلال) ، او احداث مرتبطة بالبعثة المحمديـة (ظهور الاسلام) ، (فجر الاسلام) ، (هجرة الرسول) ، (عظمـاء الاسلام) ، ويرى المؤلف « ان الرقابة الدينية التى تمنع ظهور الشخصيات الاسلامية قد لعبت دوراً ايجابياً فى زيادة حدة الخيال ، وعدم الالتزام بالواقع التاريخى كما اتضح فى اختلاف المنظور لشخصية رابعة العدوية فى فيلمين تم انتاجهما فى عامين متوالين(٣٧) » ، واذا كان للسينما المصرية تجربة راسخة فى اطار التعامل مع الايمان الدينى العميق للجمهور فـان اسلوب تعاملها قد تبلور فى تنويعات نمطية على الدور الذى يلعبه القدر فى المنحى الميلودرامى الذى طبع اتجاها بأكمله عبر تاريـخ السينمـا المصرية ، فهذا الاتجاه ــ كما يرى د. مدكور ثابت ــ يجد صداه السريع فى عمق الايمان القائم دوما فى نفوس جماهير الفيلم . اذ يكفى التأثير عليه بابراز دور القدر فى مجرى الاحداث حتى لو تعلق الأمر بقصة حب ، أو زواج ، أو بطالة ، أو جاسوسية(٣٨) . ومن خلال فصول الكتاب يرصد المؤلف عديداً من المشاهد التى وردت ضمن سياق الأفـلام التى تضمنت تعرضاً للشعائر كالحج ، وشهر رمضان ، والاعياد ، والمساجد ، والاضرحة ، وظـاهرة الحجـاب ، والتطـرف الدينى ، والارهـاب والشخصيات المتدينة بسماحة واعتدال . ورغم تشويق الموضوع وقيمته فى رصد وحصر هذه المادة ، الا ان الالتزام بالمنهج الوصفى قد أفقدنـا حرارة الجدل والتكشف حيث جاء الملف دون أن نتعرف على منظور رؤية المؤلف فيما يرصده .

خـاتمة

لاشك أن الجدل الثائر بين النقد والابداع سوف يؤدي الى تغيير جذرى يحرك سكون واستاتيكية الواقع الثقافى العربي .

واذا كانت هذه الدراسة تطرح اشكالية الانكسـار النقـدى ، والانحسار الفنى والتقنى من خلال التساؤل الاساسى « الى اين يتجه الفنان كى يعرف ، ويكتشف ، ويسترجع التقنيات الابداعية الأساسية ، فى ظل ذلك الغياب شبه الكامل للدراسات المنهجية التى تضع التجربـة التاريخية العريضة للسينما المصرية فى سياق واضح ؟ » .

لذلك يحتم التوقف أمام النتائج لعلها تقودنا الى مواجهة الأزمـة وتخطيها وفقا للمحاور المقترحة للدراسة كمحاولة لبحث وتقييم تجربـة ملفات السينما ، حيث يتضح أننا أمام مشروع طموح ، يمتد من الماضى ، ويندفع الى حاضر يحمل سماته ، وصولا الى مستقبل متجدد .

فلا شك أن الواقع الزمنى ، والفنى أصبح يفرض وضع التجربـة التاريخية للسينما المصريـة فى سياق علمى واضح عبر مناهج البحث المختلفـة .

وأمام الحاجة الملحة لبحث وتقييم نتاج قرن كامـل مـن الفـن السينمائى تبلور ذلك المشروع الضخم ـــ ملفات السينما ـــ الذى يهدف الى اعادة التاريخ للتجربة السينمائية المصرية ، واستكمـال ملفاتهـا الاحصائية والتحليلية وفقا للمناهج العلمية .

اصدر المركز القومى للسينما حتى الآن ثمانية ملفات ، (كتبت هذه الدراسة قبل أن يتم اصدار ١٥ ملفا فى الفترة من ١٩٩٦ حتى ١٩٩٩) وتشير الباحثة الى انها تناولت سبعة ملفات عبر المحاور المقترحة للدراسة ، وبذلك يتبقى ملف « الراحلون » للمؤلف « عبد الغنى داود » والذى جاء كدليـل تاريخى للمخرجيـن السينمائيين الراحليـن (١٨٩٦ ـــ ١٩٩٢) الذين صـنعوا تاريخ السينما من خلال الفيلم الروائى . ويذكر أن هذا الملف جدير بالدراسة والتقييم النقدى لكونه يجمع بين الشق الموسوعى والشق النقدى الذى يطرحه المؤلف .

أما تقديم دكتور مدكور ثابت للكتاب فقد جاء كدعـوة علميـة للاكتشاف .. اكتشاف تاريخ سينمائى عريق ، مفعم بالوثائـق التى امتدت عبر قرن كامل من الزمان .

تقوم الدعوة على محورين :

الاول هو دعوة لاعادة اكتشاف ما يكون قد سقط رمده خلال التاريخات السابقة والحالية ، بالاضافة الى اعادة التقييم النقدى للعديد من الحالات السينمائية التى جاء زمن نفض الغبار عنها .

وتشير المقدمة ، كمثال على اهمية التأريخ السينمائى المعاصر فى الكشف عن جماليات السينما ، الى تجربة المخرج الروسى « الكسندر ميدفيدكين » الذى ظلت تجاربه الرائدة مقبورة لأسباب سياسية ، وكشفها بعد سنوات طويلة الباحث الانجليزى (مارتن وولش)(٣٩) . لذلك ارتبطت جماليات السينما عبر التجربة الروسية الأولى باسماء المشاهير مثل : « كوليشوف » ، « ايزنشتين » ، « بودوفكين » ، و « فيرتوف » ، وتشير المقدمة أيضا الى العلاقة التى تمتد من « ايزنشتين » السينمائى الى « بريخت » المسرحى ، الى « جودار » السينمائى ، حول جمالية كسر الايهام(٤٠) .

ـ اما الدعوة الثانية فقد كانت موجهة الى استكمال الاصدارات حول بقية التخصصات فى السينما المصرية ، وقد شهد الواقع الفعلى ، تحقيقاً عمليا لهذه الدعوة باصدار ملف (تاريخ التصوير السينمائى) للفنان « سعيد شيمى ».

واخيرا ... فان المؤشرات العلمية تتجه نحو التاكيد على أن مشروع ملفات السينما سينجز الشرارة الاولى التى تحول ذلك الغياب الطويل للمنهج والرؤية الى حضور مشع وفعال .

د. وفاء كمالو

١٩٩٧

الهــوامش

(١) د. عبد الله العروى ، « مفهوم التاريخ » بيروت : المركز الثقافى العربى ، ١٩٩٢ .

(٢) د. على شلش ، « النقد السينمائى فى الصحافة » ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتـاب ، ١٩٨٦ .

(٣) د . محكور ثابت ، مقدمة « ملف صحافة السينما فى مصر » ، القـــاهرة : المركز القومى للسينما ، ١٩٩٦ .

(٤) المرجع نفســه .

(٥) المرجع نفسه .

(٦) د . ناجى فوزى ، « نشرات السينما فى مصر » ، القــاهرة ، المركز القومى للسينما ، ١٩٩٦ .

(٧) د . صلاح فضل ، « منهج الواقعيــــة فى الابداع الأدبى » ، القاهرة : دار المعـارف ، ١٩٨٠ .

(٨) أ. د. كارا جانوف ، الفن السينمائى وصراع الأفكـار » ، دار دمشق للطباعة ، ١٩٨٦ .

(٩) Katz, Aphraim, the International Film Encyclopedia London Macmilan, 1984.

(١٠) ناجى فوزى ، مرجع سابق .

(١١) فريدة مرعى ، « تراث النقاد السينمائيين » ، المركز القومى للسـينما ، القاهرة .

(١٢) د . محكور ثابت ، مقدمة « تاريخ التصوير السينمائى فى مصر » ، المركز القومى للسينما ، القاهرة ، ١٩٩٧ .

(١٣) مقدمة المرجع السابق .

(١٤) الببليوجرافيا الملحقة بملف تاريخ التصوير السينمائى ، مرجع سابق .

(١٥) سعيد شيمى ، « تاريخ التصوير السينمائى » ، مرجع سابق .

(١٦) المرجع نفســه .

(١٨) المرجع نفســه .

(١٩) المرجع نفسه .

(٢٠) سمير فريد ، « الواقعية الجديدة فى السينما المصرية » ، الهيئة المصرية العـامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٠ .

(٢١) عادل منير ، « ايقاع ومونتاج الفيلم » ، المركز القومي للسينما ، القاهرة ١٩٩٦ .

(٢٢) مقدمة المرجع السابق .

(٢٣) عادل منير ، مرجع سابق .

(٢٤) بدوفكين فيزفولد ، « الفن السينمائي » ، ترجمة صلاح التهامي ، دار الفكر ، دون تاريخ .

(٢٥) عادل منير ، « ايقاع ومونتاج الفيلم » ، مرجع سابق .

(٢٦) ايريك بارنو ، « الاتصال بالجماهير » ، القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٦٢ .

(٢٧) سمير سيف ، « افلام الحركة في السينما المصرية » ، المركز القومي للسينما ، القاهرة ١٩٩٦ .

(٢٨) المرجع نفسه .

(٢٩) المرجع نفسه .

(٣٠) د. مدكور ثابت ، مقدمة ملف « صورة الأديان في السينما المصرية » ، المركز القومي للسينما ، القاهرة ، ١٩٩٧ .

(٣١) المرجع نفسه .

(٣٢) محمود قاسم ، « صورة الاديان في السينما المصرية » ، مرجع سابق .

(٣٣) د . مدكور ثابت ، « النظرية والابداع في سيناريو واخراج الفيلم السينمائي » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٢ .

(٣٤) د. مدكور ثابت ، « مقدمة كتاب أفلام الحركة في السينما المصرية » ، مرجع سابق .

(٣٥) المرجع نفسه .

(٣٦) المرجع نفسه .

(٣٧) المرجع نفسه .

(٣٨) د. مدكور ثابت ، مقدمة كتاب « صورة الأديان في السينما المصرية » ، المركز القومي للسينما ، القاهرة ، ١٩٩٧ .

(٣٩) المرجع نفسه .

(٤٠) محمود قاسم ، « صورة الاديان في السينما المصرية » ، مرجع سابق .

الملف رقم (١)

صحافة السينما فى مصر
النصف الأول من القرن العشرين
(٤٨٨ صفحة)

تأليف: مجموعة من الباحثين:

فريدة مرعى
زكريا عبد الحميد
سهام عبد السلام
محمود قاسم
فاضل الاسود
هشام لاشين
وليد الخشاب
احمد حسونه
مى التلمسانى

تقديم : أ. د. مدكور ثابت

المحرر والمنسق العام:

فريدة مرعى

عن كتابين :

صـــحافة السـينما

ونشرات السينما ... فى مصر

مقدمة بقلم : أ. د. دكرور ثابت

اننا اذ نبدأ خطوة النشر الاولى من مشروع « ملفات السينما » ، انما ننطلق من قناعة تامة بأن البحث والكشف هما ارقى وسائل الاحتفاء بالتراث ، لذا فان عام الاحتفال بمئوية السينما فى مصر يعنى بالنسبة لنا — اساساً — اجراء البحوث واضاءة ما قد تتضمنه من كشف لمعلومات او استقراءات جديدة .

وفى هذا الصدد لا يصبح المعنى بالبحث هو فقط شاشة السينما واشرطة افلامها السليلويد التى تحمل اليها السيل المتدفق من الصور المتشكلة بحركة الظل والنور على سطحها ، وانما ينصب البحث كذلك على ظواهر ومجالات التأثير فى هذه الشاشة وفى ابداع وتصنيع اضوائها المتحركة .. الأمر الذى يتجه بنا فى هذه الخطوة الابتدائية الى واحدة من أهم هذه المجالات ، الا وهى صحافة السينما فى مصر ، ومعها وبنفس الأهمية ايضا ذلك البحث المنصب — لأول مرة — على نشرات السينما فى مصر ، حيث تتبدى واضحة لنا أهمية هاتين الدراستين ، طالما انهما تحتويان حركة النقد السينمائى ومفاهيمها وملابساتها ، ضمن مكونات وحرفية كل من هذه الصحافة وتلك النشرات ، ذلك ان رصد تاريخها والبحث فى تطورها ، هو رصد وتقييم لحركة ودرجة التأثير النقدى فى مسار الفيلم المصرى ، وفى ترسانة صناعته السينمائية والاقبال الجماهيرى عليها ومدى تذوقه لها ، طالما أننا نسلم بالدور « التنويرى » ، الملقى على عاتق الحركة النقدية ، سواء كان هذا الدور موجها الى دفع حركة صانعى الفيلم انفسهم ، من سينمائيين وفنانين ، او هو موجه الى تثقيف الجمهور العريض للسينما والارتقاء بتذوقه الجمالى ، باعتباره حجر الزاوية الأساسى الذى ترتكن اليه أية انطلاقة مجددة ، بل وبدون انطلاقته

هو — أى الجمهور — ترتطم اية محاولات تجديدية بجدران الاحباط ثم الارتداد خلفنا مرة اخرى .

ذلكم اذن هو الدور الحقيقى للحركة النقدية التى تستأهل الالتفات للبحث ، وان كان دورها ذلك لا يمتلك ناحية الاثمار الحقيقى بدون حركة سينمائية فعلية تواكبها فى تجددها ، تنهل منها وتغذيها ، اى تسترشد منها بالنظرية ، وتمدها من ثم بدفعة للابداع ، بينما هى بالتالى — اى الحركة النقدية — تستزيد من ابداعاتها الخلاقة ، لتبتكر التنظيرات الواعية ، والتى تعود تمد بها كلا من المبدعين السينمائيين وجمهورهم .

ومع تاكيدنا على دور الحركة النقدية ، نرى لزاما علينا ان نلتفت التفاتة مركزة اليها ، فالناقد الذى تعود أن يجلس سواء أمام ميكروسكوبه العلمى او من خلال اجتهاداته التاملية فى الأفلام ، ويقيم وينظر لهذه الأعمال السينمائية ، لابد ان له حق علينا — وسيان ان كان واجبا علينا او هو حق له — لكى ننظر اليه هو نفسه بمقاييس التقييم ، حتى لا تظل علاقته النظرية بالآخرين هى مجرد الاختلاف او الاتفاق حول قضايا او رؤى نظرية للأعمال السينمائية ، وانما لابد من الخوض فى تقييم منهجه ووجوده النظرى ذاته ، على ما له من تميز متفرد ، أو قدرة ذاتية خاصة ، أو حتى على ماله من اندماج فى مجموع الحركة بما لا يميزه عن غيره ، ودون اعتبار فى هذه الحالة لما اذا كانت موضوعاته المكتوبة هى السينما المصرية أو العربية او العالمية ، طالما ان التثقيف النقدى فى عموميته هو طريق لا شك الى تجديد الفيلم المصرى ، جمهورا وسينمائيين .

لكن ولتحقيق غرض التقييم هذا ، لابد ان تبتعد الدراسة الى الاطار الأشمل الذى تنشر خلاله الحركة النقدية انجازها النظرى ، ونعنى به مجال النشر بشتى شرائحه ، سواء كان المجلات أو الجرائد او النشرات او الدوريات ... الخ ، ومن ناحية اخرى ، ولأن تاريخ هذا النشر يترافق مع تاريخ السينما ذاتها ، بحيث أنهما يتبادلا التأثيرات طوال هذا التاريخ ، لذا يصبح لزاماً على هذا التقديم ان يعرض أولا تعريفنا موجزاً بنشأة هذه السينما ، حتى يمكن النظر الى صحافتنا المواكبة لها ، نظرة متفهمة وقادرة على استيعاب خلفيتها وطبيعة ادوارها .

وهنا ودون الخوض فى الخلافات المنهجية لأبحاث التاريخ السينمائى ، يمكننا أن نستخلص — وفق ما أوردناه فى بحث سابق — أن النشأة السينمائية فى مصر قد عرفت عبر ثلاثة محاور متتابعة :

١ ــ عرفت مصر السينما منذ اللحظات الأولى لاختراعها فى اوروبا، وذلك عندما جاء مصورو لوميير ، ومن بينهم بروميو حيث عملوا افلاما فى مصر (مد كل منها دقيقة) وقاموا بعرضها فى شهر نوفمبر من عام ١٨٩٦ م كما كان بمصر فى عام ١٩٠٨ م حوالى عشرة دور عرض (خمس منها فى القاهرة وثلاث فى الاسكندرية) ووصل عددها الى ثمانين عام ١٩١٧ م ، وكان بعضها ملك لباتيه او جومون . بل ولم تتوقف اعمال تصوير الافلام الاجنبية فى مصر ، ولكنها كانت دائما أجنبية سواء بفنييها او ممثليهـــا وام تكن أرض مصر بالنسبة لها الا موقعا للتصوير ، ولكن هذا كـــان يواكبه مد الاقبال المصرى على المشاهدة السينمائية للأفلام الأجنبية التى تزداد دور عرضها سنة بعد الاخرى .

٢ ــ بدات مصر تصنيع الأفلام عبر محاولات اولى فى فترة تسبق بداية العشرينات ، اذ حتى بالتجاوز عن المحاولات التى قـــام بهـــا سينمائيون أجانب لحساب انتاج مصرى مثلما استقدم عبد الرحمن صالحية بالاسكندرية عام ١٩١٢ مصورين اجانب لتصويره ضمن مشاهد فى مصر لتعرض لمصر ، مثلما شيد المصور الايطالى الأصل المقيم بالاسكندرية أو مبيرتو درويس ستوديو سينمائى عام ١٩١٧ قدم من خلاله افلاما مثل (شرف البدوى) و (الزهور القاتلة) و (نحو الهاوية) الا ان المحاولات المصرية الحقيقية فيمكن الالتفات الى تاريخ لبدئها وهو عام ١٩١٨ من خلال فيلم « السيدة لوريتا » الكوميدى الذى لعب بطـــولته فـــوزى انجزايرلى ، وكذلك فيلم « الباشكاتب » الذى اخرجه محمد بيـــومى ، بل ان هناك تجارب مازالت خفية مثل ما يشير اليه منير ابراهيم ، اذ يقتبس عن مجلة الاثنين التى كانت تصدر فى مصر من احد أعدادهـــا الصادرة عام ١٩٤١ م قولها أن بعض موظفى الحكومة فى الاســـكندرية اسسوا شركة لانتاج الأفلام المصرية تحت رعاية الأمير عمر طوسون وقامت هذه الشركة بانتاج فيلم يحمل اسم « ذو القناع » الذى عرض بالاسكندرية عام ١٩١٧ لمدة اسبوع فقط ثم اختفى واختفت الشركة لعدم استطاعتها منافسة الأفلام الاجنبية ، فيعقب منير ابراهيم بانه اذا صح ما جاء فى المجلة المذكورة فيكون اول فيلم مصرى أنتج بأموال مصرية هو فيلم « ذو القناع » والذى عرض فى عام ١٩١٧ وهكذا ســـوف تتوالى المحاولات العديدة التى يعكف المؤرخون الآن على تحقيق البحث فيهـــا والتدقيق بشأن تاريخها ــ مثل محاولات الباحثين هنا فى كتاب صحافة السينما فى مصر ــ من خلال البيانات والمعلومات والوثائق المتعلقـــة بها ، باعتبارها فترة تنتمى الى فترة يصعب وصفها باعتبارها صناعـــة سينمائية متكاملة مثلما ســوف تكون فيما بعد .

٣ ــ بدأ انتاج الفيلم المصرى بما يمكن اعتباره صناعة مع مطالع العشرينيات رغم الاختلافات التاريخية حتى الآن حول السنة العشرينية التى تعتبر البداية الحقيقية لنشأة صناعة مصرية حقيقية في السينما ، وليكن مثالنا على تلك الاختلافات هو فيلم « ليلى » الذى هو فى الأصل « نداءالله » والذى لم يكمله التركى الوافد الى مصر « وداد عرفى » اذ استغنت عنه منتجة الفيلم وممثلته عزيزة امير لتنجز الفيلم مع المصور الايطالى تيليوشياريتى الذى عدل نصه وأعطاه عنوانا جديدا « ليلى » ولنقتبس نص ما كتبه جورج سادول فى هذا الصدد : « كان لعرض هذا الفيلم الطويل فى السادس عشر من تشرين الثانى ١٩٢٧ نجاح بلغ حدا اعتبر معه تاريخ هذا العرض تاريخ بداية السينما المصرية الحقيقية رغم أن الأخوين ابراهيم وبدر لاما مؤسسى النادى السينمائى مينا فيلم عام ١٩٢٦ م كانا قبل ثلاثة او اربعة شهور قد عرضا فيلما طويلا اقل نجاحا بعنوان (قبلة فى الصحراء) » . فهكذا يشير لنا سادول الى الخلاف حول النجاح الذى اتسم به الفيلم الثانى ، وكأن فى ذلك اشارة خفية الى شرط سمة النجاح فى التاريخ لبدء صناعة سينمائية ، حيث بدأت تتوالى انتاجاتها الوليدة بما يرهص بتكوينها نحو ترسخها مستقبلا حيث بدأت بإنتاج أكثر من اثنى عشر فيلما مصريا صامتا خلال السنوات الثلاثة الأولى عندما لم تكن هناك ستوديوهات سينمائية كبيرة قد أسست بعد ، ولكن النجاح الجماهيرى والتجارى بدأ يلعب دوره فى دفع العجلة خلال افلام مثل « كشكش بيه » ، وكذلك المثال الواضح فى فيلم « الكوكايين » ١٩٣٠ الذى حقق لمخرجه الشاب توجو مزراحى اموالا طائلة بعد أن انتجه بثلاثمائة جنيه اقترضها من ابيه ، وبصدد هذه النجاحات يبرز كذلك فيلم « زينب » لمحمد كريم كعلامة هامة فى سمة النجاح هذه .

وما أن اثبتت تجارب العرض السينمائى للأفلام المصرية نجاحها الجماهيرى رويدا رويدا ، حتى تزايد اقبال راس المال على انتاجها مثلما اجتذب هذا الانتاج فئة النجوم المشهورين فى مجال المسرح وان ظلت الدائرة شبه مغلقة عليهم بسبب النظرة الاجتماعية لاحتراف العمل السينمائى حينذاك ، وخاصة فيما يتعلق بعمل المرأة فيها ، الا أن ذلك لم يؤثر على تزايد كثافة الانتاج السينمائى وتراكم نجاحاته ، بل على العكس بدأ يظهر انجذاب الهواة الى النجومية جنبا الى جنب مع الولع الجماهيرى بالنجوم ، والذى بدأت تواكبه حركة للصحافة الفنية التى وصلت حد التخصص فى اصدار العديد من المجلات الفنية التى تهتم بأخبار النجوم والمخرجين والمنتجين وصناعة السينما المصرية ، وكانت مسابقات

نشر صور الوجوه الجديدة من الراغبين فى التمثيل بالسينما احدى وسائل رواج مثل هذه المجلات .

وفى كل الأحوال سواء كان المنشور بالصحافة نقدا سينمائيا ، أو مادة صحفية متعلقة بالسينما واخبارها وشئونها فان هذا كلة فى مجملة اصبح هنا يمثل مادة للباحث فى التاريخ وفى التنقيب عن المعلومات باستخدام شتى المناهج ، خاصة ما لا يتوقف عند التسليم بالمعلومة لمجرد ورودها مطبوعة فى سطور لصحيفة منشورة ، وهو ما سعى الباحثون هنا الى استثماره علميا بما يطرح اضافات او تعديلات معلوماتية تمثل فى ذاتها مادة بحثية للآخرين ، بعد ان ظلت هذه المواد متقطعة عن بعضها حينا ، ومتصلة حينا آخر ، اذ مع السنوات الطويلة ، عاشت هذه الصحافة محاولات انطلاقتها ، مثلما مرت بتجارب تعثرها وكفاحها ، لكنها دائما كانت تتواصل تارة بالتخصص الكامل ، وتارة أخرى بالتواجد ضمن الصحافة الفنية عامة أو حتى ضمن محاولات اقتناص المساحات الصغيرة فى الصحف غير المتخصصة فى السينما أو فى الفن .

ومع كثرة صنوف المعاناة التى تعددت أشكالها داخل الرحلة التاريخية لهذه الصحافة الفنية عامة وممارسة النقد السينمائى خاصة ، الا أن ثمة معاناة اساسية ناتجة عن بعض نظرات التعالى إزاء السينما ، وهى ذاتها التى توقف عندها الزميل الراحل سامى السلامونى ، وعندما ذكر لى (فى شريط مسجل لنا سويا عام ١٩٨٠ ونشر فى عدد اكتوبر ١٩٩٤ من مجلة القاهرة) :

السلامونى :

حول قلة عدد النقاد استطيع ان اقول انها حالة لا نستطيع اصلاحها الآن ، وهذا ليس له علاقة مباشرة بضرب الحركة لان عددنا قليل أصلا نتيجة لحداثة المعهد الذى افتتح فى ١٩٥٩ وتخرجت اول دفعة فيه عام ١٩٦٣ اضافة الى ان ليس بمعهد السينما قسم للنقد ثانيا السينما فن محتقر فى مصر وينظر اليها على انها درجة ثانية ، هناك من ينظر الى المسرح والأدب والشعر على انهم درجة اولى ، لأن الافلام التى تطرح على المثقفين تدعو الى هذا الاحتقار ، ومادام كل ما يمت للسينما بصلة محتقر ، فبالتالى هو فن غير قابل للنقد والتحليل يعنى ماذا يعنى نقد افلام وكباريهات ورقصات ؟ هذا هو تصور الدكتور لويس عوض نفسه

للسينما وظاهرة احتقار السينما ينفرد بها المثقف المصرى فقط .

مدكور :

أنت ترسم ظاهرة ، وتفسرها تفسيراً خطيراً لتجعلها من الأسباب المهمة التى يوضع تحتها خط .

السلاموني :

أنا لا أتصور أن لويس عوض يحب السينما ويحترمها ، ولكن محددين أكثر ، هو يحب الأفلام الأجنبية ويشاهدها ، وهو نموذج لقمة التفتح العقلى .

مدكور :

ولكن هناك عبد الرحمن الشرقاوى ونجيب محفوظ وأسماء كثيرة أخرى (كنت أتمنى فى التسجيل ان اعددهم مثل لطفى الخولى ورجاء النقاش وكامل زهيرى ويوسف ادريس وسعد الدين وهبه وسعد مكاوى ... الخ) .

السلاموني :

لا أعتقد أن هؤلاء يحترمون السينما قدر احترامهم للأدب والمسرح ، بل كلما يؤخذ للسينما عمل من اعمالهم يزداد احتقارهم للسينما لأن القصة تشوه وتصبح كلها رقص وكباريهات ، وبالتالى لا يوجد منهم من يتصور النقد السينمائى علما مثل هذه المجالات نحن لم يوجد لدينا تاريخ للنقد السينمائى (!!!) فقط رواد كبار مجيدون ، أحمد كامل مرسى وكان جادا ، عثمان العنتبلى وانا عاصرته وكان جاداً والاثنان اكبر اسمين وبالتأكيد كان هناك غيرهم من الجادين ، لكن لا يوجد ناقد سينمائى بحجم مندور فى الأدب والمسرح .

ومع استطراد المحاورة بينى وبين الراحل سامى السلامونى واصراره على الدوران حول هذه النقطة وتأكيدها ، التقط محرر مجلة القاهرة العنوان الذى يتصدر نشر هذا الحوار وهو : « المثقفون يحتقرون السينما .. فى ندوة ثنائية بين سامى السلامونى ومدكور ثابت » .

وقد تكون المعاناة صحيحة نتيجة لنظرة التعالى الاجتماعية إزاء السينما فى مصر منذ نشأتها ، ولكن يصعب القول بهذه النظرة فيما يتعلق

بالمثقفين ومفكرى الأمة ، فاذا كانت ثمة حالة هنا وأخرى هناك فلا يجيز ذلك التعميم ، بل على العكس كانت مواقف المثقفين في مؤازرة الأعمال السينمائية المتقدمة فاعلة في تطور السينما المصرية وتقلبتها دائما ، بل اننا اذا التفتنا الى المرة الأولى التى اطلق فيها اسم « الحركة النقدية » والتى ينتمى اليها المرحوم سامى السلامونى نفسه ، لوجدناهـا كانت مرادفا لمسمى آخر شائع هو « السينمائيين المثقفين » حيث تعود قدامى السينمائيين من الرواد اطلاقه على مجموعة الزملاء من جيلنا في الستينيات ، تصورا منهم أن في ذلك ثمة سخرية ، اذ كانت تبرز في ذلك الحين بعض مظاهر الصراع بين القديم والجديد ، وهو مثال لما تطرحه الظواهر من ابعاد متشابكة أمام الباحث التاريخي ، وتحتم عليه الا يتوقف عند جزئية معينة ويعتبرها كل الأسباب لظاهرة ما ، وذلكم هو ما يجب ان ننتبه اليه اليوم ونحن ننظر الى الأمس استشرافا للغد ، حيث ضرورة اعادة النظر فيما سبق وما ترسخ في الأذهان لسبب وآخر .

هذا وبصدد الحركة النقدية ، كنت شخصيا قد كتبت مع نهـاية السبعينيات تحت عنوان « الحركة النقدية في مصر .. تنوير الاضـواء على سينما العالم » (مجلة الفنون ، العددين ٧ + ٨ ، ابريل ومايو ١٩٨٠) مؤكدا على اننا عندما نذكر « الحركة النقدية » فانما نعنى على وجه التحديد ، تلك المجموعة التى رافقت وارتبطت بحركتنا السينمائية ــ والأصح : بمجموعة جيلنا السينمائى منذ منتصف الستينيات ، والتى ينتمى اليها كاتب هذه السطور مخرجا وكاتبا للسيناريو ، والتى سميت وقتها « حركة السينمائيين الشبان » وانه لمن دواعي الاعتذار الآن ــ عن نفسى على الأقل ــ ان اشارتنا للحركة النقدية كانت تعنى للأسف عدم تعرضنا للسابقين جيلا وزمنا من النقاد ، كما اصبح للأسف ايضا الا يعنى اللاحقين كذلك والذين يمثلون نضج الثمار ولا شك رغم عدم انتشارهم الاعلامى ومن ثم عدم تمكنهم بالتالى من التواجد في قلب الساحة التى تحقق لقاءهم بالجمهور العريض وبما يضفى عليهم صفة الحركـة النقدية الفعالة ، من حيث الدور والوظيفة ، حيث لم تتعد ممارسـتها النقدية حدود الأنشطة الثقافية والنشرات المحدودة التوزيع بالجمعيات الفيلمية والسينمائية ونوادى السينما المركزية والاقليمية وعلى رأسهـا بالطبع نادى سينما القاهرة ، الذى بات بمثابة معمل لاتفريخ لهذه الحركة الجديدة اللاحقة ، سواء من بين أعضائه أو من بين من يصـلون اليه معدين سلفا من نوادى سينما الاقاليم او جامعاتها .

ولكن ها هنا اليوم أصبح من الواجب أن نلتفت الى ما دار في هذه النشرات والى ما قدم من خلالها ، لذا كان البحث الذى اضطلع بـه

الدكتور ناجي فوزى بحثا رائدا فى هذا الصدد ، بل وضروريا كمدخل حتى الى هذه الساحة بما يستوجب النشر فى الكتاب الخاص بهذا البحث وحده .

واذا كان موضوع النشرات السينمائية متعلقا بما بعد جيل الحركة النقدية للستينيات ، فان ثمة موضوعا تراثيا اقدم من الجيلين ، بل ويمثل اهمية تاريخية فيما يتعلق بصحافة السينما عبر النصف الأول من القرن العشرين ، حيث عبق القديم هو جزء رائع من تاريخ السينما فى مصر ، وحتى لا تتوقف الدراسات والابحاث على الزمن الذى نشانا فيه فقط ، وانما عبر القرن العشرين باكمله ، اذ مع كل التقدير لما تم لاحقا من ابحاث ودراسات تتعلق بالصحافة ، كنا فى زماننا منذ الستينيات عندما نتحدث عن الحركة النقدية السينمائية ، نعزل عنها « الصحافة الفنية » والتى كان يبرز روادها بدورهم الفنى والاعلامى المتواصل امامنا ايامها باسماء لامعة فى هذا المضمار مثل كمال الملاخ وعبد النور خليل ، ومحمد صالح ، وكمال سعد ، ومحمد تبارك ، وحسن امام عمر ، وسعد الدين توفيق ، ومحمد السيد شوشة ، وآمال بكير ، وصلاح درويش ، وأحمد ماهر ، وناصر حسين ، وأبو المجد الحريرى ، ونبيل عصمت ، وسعيد عبد الغنى ، وزينب صادق ، وحلمى سالم ، ومارى غضبان ، وايرس نظمى ، وسيد فرغلى ، وحسن عبد الرسول ، بالاضافة الى السابقين الاقدم رغم المعاصرة معهم امثال جليل البندارى وعثمان العنتبلى وعبدالله احمد عبد الله ، وعبد الفتاح الفيشاوى وعبد الفتاح البارودى وآخرين كثيرين لسنا بصدد حصر لهم كصحفيين فنيين لعبوا دورهم الطويل على هذه الساحة .

ونحن اذ كنا نعزل موضوعنا عن هذه المجموعة من رواد النقد السينمائى المتخصص ، وبينها عند النظر الى الصحفى الفنى بمجاله الاشمل والأعم ، والذى يحتوى وظيفة النقد ايضا ، مثلما نجد بالفعل هذا الدور المشترك لبعضهم مثلما هو الحال لصحفيين فنيين ممن ذكرناهم ، وآخرين يمزجون بين المجالين كذلك من امثال احمد صالح، وحسن شاه ، وعبد المنعم سعد ، ويوسف شريف رزق الله ، وعبد المنعم صبحى ، وحمدى الجابرى ، وعبد الوهاب الشرقاوى ، وفاروق ابو زيد ، ومحمود على ، وحازم هاشم وسامى السلامونى ، وفتحى العشرى ، وماجدة خير الله ، طارق الشناوى ، وعبده غنيم ، ويوسف فرنسيس ، فى مقابل أسماء كان الغالب على انشطتها مرتبطا بالنقد اساسا من امثال سمير فريد ، أحمد رأفت بهجت ، رؤوف توفيق ، مصطفى درويش ، رفيق الصبان ، خيرية البشلاوى ، ماجدة موريس ، صبحى شفيق ، فوزى

سليمان ، فتحى فرج ، أحمد راشد ، هاشم النحاس ، أنور خورشيد ، محفوظ عبد الرحمن ، وامير العمرى ، كمال رمزى ، على أبو شــادى ، ومصطفى محرم وآخرون .

وطالما أن الأمر يتعلق باعادة نظر ، واعادة بحث ، لذا فانه ازاء الانكباب على دراسة الحركة النقدية عبر كل من صحافة السينما ونشرات السينما ، يلزم هنا ان نشير الى الاطار الذى يحتوى هذه الأعمال البحثية ضمن مشروع قومى اكثر شمولية ، منذ طرحته اكاديمية الفنون على أيدى رئيسها الدكتور فوزى فهمى ، بشعار « اعادة التاريخ للفنون المصرية » ومن ثم فان السينما المصرية هى الأولى بالرعاية فى هذا الاتجاه ، باعتبارها الفن المصرى الأحدث من ناحية ، والأكثر عرضه لارتباكات التاريخ رغم هذه المعاصرة التى لا تتعدى سنوات الانتهاء للقرن العشرين ، لذلــك تصبح حالة العمل على كتابة شتى جوانب التاريخ السينمائى المصرى هى حالة « استكمال » أكثر منها مجرد « اعادة التاريخ » رغم أن هذا الاستكمال سوف يتضمن تلك الاعادة التى باتت حتمية وتمثل مطلبــا يبرز فى عدة روافد :

١ ـــ ظهور الدعوات النقدية والأكاديمية بضرورة أن يكون التاريخ منهجيا ، وليس مجرد حكى السير الشخصــية والمذكرات واليوميــات الخاصة ، أو بمجرد الرصد الاحصائى لبيانات الأفلام وتاريخ انتاج كل منها كما كان متبعا من قبل ، ومن ثم ظهور الخلافات المنهجية عند تطبيق هذه الدعوات ، كان يرى البعض التاريخ للسينما المصرية ببدء أول انتاج سينمائى مصرى ، بينما يرى آخرون انه يبدأ منذ تصوير أول لقطات فى مصر حتى لو كانت على أيدى أجانب جذبهم مجرد التصوير فى مصر ، بالاضافة الى القائلين بأن البدء مرتبط أصلا بالعروض السينمائية الأجنبية الأولى فى مصر منذ نهاية القرن الماضى والى آخره من الآراء .

٢ ـــ اكتشاف أفلام سينمائية لرواد سينمائيين أوائل لم يكن يرد ذكرهم فى التاريخات السـينمائية الســابقة (الاكتشــاف الذى قام به د. القليوبى لأفلام محمد بيومى وتعود بدايتها الى عام ١٩٢٣ بينما كان السائد من قبل أن تاريخ السينما المصرية يبدأ من عام ١٩٢٧) .

٣ـــ بدء الاهتمام الجدى بتطوير الأرشيف السينمائى القومى بعد أن مر تراث الأفلام السينمائية المصرية بأزمات تتعلق بالحصول على نسخ هذه الأفلام نظرا لفقدان جزء كبير منها سواء بسبب قابلية الأفلام القديمة

للاشتعال وعدم الاحتياط لذلك ، أو أنها تتعلق بدقة وتنظيم حفظ الأفلام حتى بعد أن أصدرت الدولة تشريعاتها التى تلزم جميع منتجى الأفلام السينمائية بأن يودع كل منهم بالأرشيف القومى نسخة بوزيتيف من أى فيلم ينتجه ، وقد ترافق بدء الاهتمام بتطوير ارشف مع بدء النظر فى اعادة التأريخ للسينما المصرية .

ولدى انجاز البحث فى موضوع صحافة السينما فى مصر ، تتوجب اشارة التأكيد على دور الشباب الباحثين وروح الفريق فى عملهم ، والذى تم بمبادرة وتنسيق ودأب المتابعة من الأستاذة فريدة مرعى حيث تحقق اجتماع وجمع انجازات شباب ممن لكل منهم تراثه الخاص فى الكتابة عن السينما ، امثال زكريا عبد الحميد ، سهام عبد السلام ، محمود قاسم ، فاضل الأسود ، هشام لاشين ، وليد الخشاب ، احمد حسونة ، سمى التلمسانى ، ليصبح انجازهم عن صحافة السينما اسهامـا حقيقياً فى خطة تحقيق الطموحات الحالية والنشطة بالمركز القومى للسينما ، لأننا نعتبر توفر هذا الكتاب مع صنوه الذى الفه الدكتور ناجى فوزى عـن نشرات السينما ثم اخراجهما الى حيز الوجود ، بمثابة خطوة استهلالية هامة فى طريق طموح لابد من مواصلته .

أخيراً وحيث تستوعب ملفات السينما هذه الأبحاث وغيرها بكل الحماس فان ثمة ما يجب التنويه له وهو اننا نرحب بكل ما كتب هنـا ونتحمس لانجازه ، ولكن صحيح أيضا اننا لا نتشبث بالدفاع عن كل ما يرد بها والا فقدنا منهج العلم ، فالاختلاف والدفاع حق للباحثين وفرصة نوفرها للمدققين ، لكننا ندافع تماما عن حماس ومبادرة هؤلاء الباحثين الذين نجحوا فى تحقيق نقطة البدء هذه ، اننا نتبنى اذن وبكل الحماس ذلك البدء ، اذ كان لابد من توفر هذه الخطوة الأولية للبحث فى هذا المجال دون أن يعنى ذلك نهاية المطاف أو اغلاق ملفات البحث فيها ، بل على العكس ، فتلك مجرد بداية يجب الا تتوقف ، والا تغفل ما سبقها لأنها فى كل الأحوال لا تبدأ من عدم .

أ. د. مدكـور ثابت

١٩٩٦ م

مقدمة الدراسة

بقلم : فريدة مرعي

كتابة تاريخ السينما فى مصر ، وتوثيق هذا التاريخ ، هو احد الهموم الكبرى التى تؤرق كل المهتمين بالسينما فى مصر ، وهى كتابة تحتاج الى صبر وقدرة على تحمل مشاق البحث والتنقيب ، كما أنها تحتاج الى وقت وفريق عمل جاد ومثابر . وقد لجأ المؤرخون والنقاد الى عدة مصادر من اجل كتابة هذا التاريخ .

اولا : المذكرات او الذكريات التى يدونها السينمائيون انفسهم . وعيب الاعتماد على هذا المصدر وحده ـ هذا اذا افترضنا الصدق والأمانة وعدم المبالغة ـ هو وقوع الكاتب نفسه فى السهو وخيانة الذاكرة ، والتى كثيرا ما تخون . هذا بالاضافة الى ان كاتب المذكرات يهتم اساسا بتسجيل جهاده الشخصى ،وبذلك يسقط الكثير من المعلومات التى قد يتصور انها لا تهم القارىء . وهذا ما حدث بالضبط حين كتب المخرج محمد كريم مذكراته ، فهو لم يذكر محمد بيومى ولا مرة مع انهما كانا متعاصرين . ولم يذكر عزيزة أمير الا حين توفيت فى الخمسينيات ، ولم يتحدث عن اول فيلم فى تاريخ السينما المصرية مع أنه كان موجودا .

ثانيا : الكتب التى اصدرها صحفيون متخصصون او مهتمون بالفن ، ولانهم صحفيون ، فقد كانوا يهتمون اساسا بانتقاء الحوادث التى تتمتع بالاثارة الصحفية ، ويضفون الكثير من المبالغات على الأحداث حتى يتقبل القارىء اوهام فى صورة حقيقة ، وعيب هذا المصدر ان تقصى الحقيقة العلمية المجردة لا يخطر على بال اصحابه ، بل ربما يستخفونها ويستهينون بها ويعتبرونها مصدر ملل وازعاج للقارىء . كما انهم يفتقدون الدقة العلمية ولا يبالغون بتحديد دقيق للتواريخ ، وسيان لديهم اذا كانت السينما قد دخلت مصر فى يناير او نوفمبر ، وفى عام ١٨٩٦ او عام ١٩٠٠ ، او اى عام آخر .

ثالثا : البرامج الاذاعية والتليفزيونية الخاصة بتاريخ السينما والسينمائيين ، ومعظمها يدخل تحت باب المسامرات ، وتقديم فقرات

مسلية للمستمع والمتفرج ، مما يقتضى أحيانا اضفاء هالة من الشهامة والنبل والبطولة على الأشخاص والأحداث ، والتى ربما لم يكن لها نصيب من الصحة ، ولكنها لزوم التسويق .

رابعا : الجرائد والمجلات التى صدرت وقت الحدث ، وهى أحد مصادر البحث عن الحقيقة . ورغم أنه مصدر ملىء بأهواء البشر ، وغياب القيم ، والخلافات الحزبية ، مما يقتضى الحذر ، والقراءة بعينين مفتوحتين ، إلا أن هناك الكثير من الأخبار المؤكدة بالتواريخ ، وهناك الكثير من المادة المطروحة ، والتى يمكن المقارنة بين بعضها البعض حتى يتم التوصل الى الحقيقة .

تندرج هذه الدراسة تحت هذا المصدر الأخير اساسا ، إلا أنها تستعين بالمصادر الأخرى كلما لزم الأمر من أجل الوصول الى أدق المعلومات . وهذه الدراسة جزء من مشروع طموح يهدف الى تغطية مسحية لكل المجلات والجرائد المصرية والعربية التى صدرت فى مصر منذ بدايات دخول السينما الى مصر وحتى عام ١٩٥٢ ، بدءا بالمجلات السينمائية المتخصصة منذ بداية ظهورها عام ١٩٢٣ وحتى عام ١٩٥٢ ، ثم بالمجلات الفنية ونصف المتخصصة التى صدرت فى نفس الفترة مثل الصباح والمضمار واللطائف المصورة والسمير المصور والعالم المصور والدنيا المصورة . يليها تتبع صفحات السينما فى المجلات الثقافية والأدبية والسياسية مثل السياسة الأسبوعية والبلاغ الأسبوعى والمصور والهلال وروزاليوسف وغيرها . والغرض هو تضييق الحلقة واحكامها حتى لا تسقط اى معلومة سينمائية او خبر سينمائى له قيمة أو دلالة فى توثيق تاريخ السينما المصرية ، والسينما فى مصر عموما .

هذه الحلقة الأولى بعنوان : « صحافة السينما فى مصر فى النصف الأول من القرن العشرين » تتعرض لعشر مجلات سينمائية صدرت فى مصر باللغة العربية ، هى معظم ان لم تكن كل ما ظهر فى هذه الفترة :

١ — « الصور المتحركة » عام ١٩٢٣ .

٢ — « معرض السينما » فى اصداراتها الثلاثة : أعوام ١٩٢٤ ، ١٩٢٧ ، ١٩٢٩ .

٣ — « أوليمبيا السينماتوغرافية » عام ١٩٢٦ .

٤ — « عالم السينما » عام ١٩٢٩ .

٥ — « الكواكب » عام ١٩٣٢ .

٦ — « فن السينما » عام ١٩٢٣ .

٧ — « كواكب السينما » عام ١٩٣٤ .

٨ — « النجوم » عام ١٩٤٣ .

٩ — « السينما » عام ١٩٤٥ .

١٠ — « سينى فيلم » أو « سينما الشرق » عام ١٩٤٨ .

صدرت ايضا فى نفس فترة الدراسة نشـرة سينمائية باسـم « نشرة مينا فيلم » ، أصدرتها « شركة مينا فيلم » التى تاسست فى ٢٦ مارس ١٩٢٦ بالاسكندرية ، على ايدى مجموعة من الهواة هم : محمد عبد الكريم ، وزكريا عبده ، ومحمد فتحى الصافورى ، وحسن احمد ابو الدهب ، والسيد حسن جمعة . وكنا نتمنى تقديم دراسة وافية عن هذه النشرة ، ولكنها للأسف غير موجودة فى دار الكتب ، ولا يتوفر منها الا بضعة أعداد قليلة فى حيازة الزميل الناقد سمير فريد ، وهى (كما يعتقد) لا تكفى لتقديم دراسـة مسـتقلة ، وكان قد تفضل مشكورا فى وقت سـابق بموافتنا بهذه المعلومات : (نشرة نصف شهرية ، صدر العدد الأول منها فى ١٥ اغسطس ١٩٢٦ ، صدرت فى ١٢ صفحة من القطع المتوسط ، بدون سعر ، وغير معروف عدد الاعداد التى صدرت منها) .

ولقد اطلقنا وصـف مجلة سينمائية على كل مجلة يغلب على موادها الفن السينمائى بنسبة ٧٠٪ أو اكثر . والجدير بالذكر ان معظم المجلات السينمائية ، حتى التى كانت تحتل السينما فيها حوالى ٩٥٪ من مادتها ، كانت تفرد بعض المساحة لأشياء غير سينمائية مثل المسرح أو الرياضة او الفكاهة حتي تضـمن عددا معقولا من القراء يغطى نفقاتها ، ويحقق بعض الربح الذى يساعدها على الاستمرار . وحتى هذا التنازل الذى كان يقدمه المسئولون عن المجلة ، لم يكن يحميها من الافلاس والاختفاء .

وتميزت كل مجلات السينما بانها لم تكن معمرة ، باستثناء مجلة « سينما الشرق » ، فقد كان صـاحبها أرمنى الأصـل يملك التمويل الكاف ، ولذلك عاشـت أطول فترة فى حيـاة المجـلات السينمائيـة (١٢ عاما) . ولم تختف الا بعد وفاته .

يتبقى بعد هذا التقديم سؤالان ، الاول : هل هذا عمل غير مسبوق ام ان هناك محاولات سـابقة ؟

هناك بعض المحاولات الجادة التى قام بها بعض النقاد والباحثون فى صـورة ابحاث أو كتب ، وهم عادة يتمتعون بالنفس الطويل ، ولكن

للأسف عددهم قليل ، والعبء كبير ، والرصيد متناثر ، والفترة الزمنية بعيدة وطويلة ، والوقت الذى يستطيعون توفيره محدود . أهم هذه المحاولات اربع ، وهى محاولات جديرة بكل تقدير واحترام ، وقد حازت المحاولتان الاولتان على درجات علمية :

الأولي محاولة الدكتور الاعلامى احمد المغازى ، وهى محاولة تثير الاعجاب والدهشة نظرا لطول الفترة التى استطاع أن يغطيها الباحث باقتدار (١٥٤ عاما) ، ولغزارة المادة محل البحث . أصدر الدكتور المغازى ثلاث مجلدات فى سلسلة دراسات فى الاعلام الفنى والصحافة المتخصصة . المجلد الأول بعنوان : « الصحافة الفنية فى مصر : نشأتها وتطورها من الحملة الفرنسية ١٧٩٨ الى مصر الدستورية ١٩٢٤ » ، وقد صدر عام ١٩٧٨ . وكما نلاحظ من الفترة التى شملها البحث ، فان نصف مجلة « الصور المتحركة » ، التى بدأت عام ١٩٢٣ واستمرت حتى عام ١٩٢٥ ، هى التى دخلت فى هذه الرسالة العلمية ، والتى حصل بها صاحبها على درجة الماجستير من كلية الاعلام .

والمجلدان الثانى والثالث هما دراسته التى حصل بها على درجة الدكتوراة . المجلد الثانى بعنوان « الحركة الوطنية والتخطيط الفنى والموقف الاعلامى للصحافة الفنية : ١٩٢٤ — ١٩٥٢ ، وقد صدر عام ١٩٨١ . والمجلد الثالث بعنوان « التفوق الفنى والفن الصحفى الحديث ، تحليل تطبيقى على الصحافة الفنية ١٩٢٤ — ١٩٥٢ » ، وقد صدر علم ١٩٨٤ والملاحظ من هذه العناوين أن الدكتور المغازى كان مهتما اساسا بالجانب الاعلامى مثل الموقف الاعلامى للصحافة الفنية ، والفن الصحفى الحديث .

وقد شملت دراسته الصحافة الفنية كلها وبالتالى لم تحظ المجلات السينمائية المتخصصة الا بفصل واحد (٢٠ صفحة) من مجموع اثنين وعشرين فصلا (٤٩٨ صفحة) ، هى كل محتويات المجلد الثانى ، وبفصل واحد (٢٩ صفحة) من مجموع عشرين فصلا (٣٣٩ صفحة) ، هى كل محتويات المجلد الثالث ، اى اقل من خمسين صفحة من مجموع ٨٣٧ صفحة . وقد ادى ذلك الى اسقاط الكثير من الأخبار السينمائية التى تهم السينمائيين ومؤرخى السينما فى مصر ، ولكنها لا تهم بالضرورة كل الاعلاميين .

اما المحاولة الثانية فهى محاولة الدكتور على شلش فى كتابه القيم والشهير والذى حصل به على درجة الدكتوراه : « النقد السينمائى فى

الصحافة المصرية : نشأته وتطوره ، الذى صدر عام ١٩٨٦ . وهو كتاب يغطى الفترة الواقعة بين عامى ١٩٢٧ و ١٩٤٥ وبذلك لم تسنح له الفرصة لتغطية معظم المجلات التى تغطيها هذه الدراسة مثل : الصور المتحركة ، معرض السينما ، اولمبيا السينماتوغرافية ، سينما الشرق ، إما لوقوعها قبل فترته أو بعدها . وهناك مجلتان لم تشملهما دراسته رغم وقوعهما فى نفس فترته الزمنية وهما : عالم السينما وكواكب السينما ، ربما لأن اهتماماته كانت منصبة على الصحافة المصرية عموما ، وليس على الصحافة السينمائية بالذات ، هذا بالاضافة الى أن مجلة « كواكب السينما » غير متوفرة فى دار الكتب ، وقد تم الحصول عليها بالجهود الشخصية ، والفرق الآخر بين هذه الدراسة ودراسة الدكتور على شلش ، هى انه اعتمد على طريقة العينة العشوائية ، بينما اعتمدت هذه الدراسة على الطريقة المسحية التى لا تترك شيئا للصدفة . والفرق الثالث والأخير ، أن اهتمام الدكتور شلش انصب على النقد السينمائى فقط ، بينما اهتمت هذه الدراسة بكل ما يخص السينما فى مصر .

اما المحاولة الثالثة فهى المحاولة الجادة التى قام بها الناقد والمؤرخ احمد الحضرى ، والتى صدرت بعنوان : « تاريخ السينما فى مصر » ولم يصدر منها الا الجزء الأول عام ١٩٨٩ والذى يغطى الفترة من ١٨٩٦ الى آخر ١٩٣٠ . وهى محاولة تغطى فترة سابقة بكثير على هذه الدراسة وتنتهى ايضا قبلها بكثير ، اى انها تتقاطع مع هذه الدراسة ولا تتعارض معها . كما انها تركز اساسا على جريدة الأهرام ، مع التنويه احيانا بجرائد ومجلات اخرى ، عربية وفرنسية ، ولكنها لا تركز على المجلات السينمائية بالذات ، ولا تقدم قراءة تفصيلية لمحتوياتها .

اما المحاولة الرابعة فهى محاولة الناقد سمير فريد والتى يقوم بها فى صورة حلقة بحث سنوية تهتم بأحد القضايا السينمائية فى مصر ولكنها تغطى النصف الثانى من القرن العشرين بينما تغطى هذه الدراسة النصف الأول من القرن العشرين ، وبذلك كان عمل هذه الحلقة هو اضافة لجهود الأساتذة والزملاء أحمد المغازى ، على شلش ، احمد الحضرى ، سمير فريد ، وليس تكرارا لما قاموا به .

اما السؤال الثانى فهو : ماذا حققت هذه الدراسة ؟

الواقع انه من الصعب حصر كل ما حققته هذه الدراسة ، ولكن يذكر على سبيل المثال لا الحصر :

ا — رصد كل المقالات النقدية الموقعة ، مثل مقالات المخرجين محمد كريم وأحمد جلال ونيازى مصطفى واحمد بدرخان

واحمد كامل مرسي والنقاد السيد حسن جمعة ، وزكريا عبده ، ومحمد عبد الكريم ... الخ . وجدير بالذكر أن محمد كريم لم يذكر فى مذكراته ، أنه كتب فى مجلة « أوليمبيا السينماتوغرافية » مع أن له مقالات مهمة للغاية فى هذه المجلة . وهذا يؤكد مبدا عدم الاعتماد على المذكرات كمصدر وحيد لاحتمالات السهو ، كما أسلفنا . وقد تم طبع هذه المقالات فى كتاب كما تذكر مجلة الكواكب عام ١٩٣٢ .

٢ — التوصل الى كتاب بعض المقالات الموقعة بالاحرف الاولى . فكل ما كتب فى مجلة « فن السينما » موقعا بحرف (ح) يعنى الناقد حسن عبد الوهاب ، وحرف (ك) يعنى الناقد كامل مصطفى .

٣ — التوصل الى كتاب بعض المقالات الموقعة بأسماء مستعارة مثل توقيع (كوكب) فى « فن السينما » و « الكواكب » هو للسيد حسن جمعة ، وتوقيع (رجل الأسئلة) فى « الصور المتحركة » لمحمود محمد توفيق ، وتوقيع (صديقكم) فى « الصور المتحركة » لمحمد توفيق .

٤ — التوصل الى كتاب مقالات غير موقعة ، وذلك بمضاهاتها بمضمون ما كتبوه من مقالات سابقة وموقعة ، مثل ما كتبه السيد حسن جمعة عن تاريخ الصور المتحركة فى مجلة « الهلال » ثم اعاد كتابته فى « فن السينما » بدون توقيع .

٥ — رصد بعض الأفلام الروائية الأجنبية التى صورت فى مصر أو عن مصر فى الفترة التى تغطيها هذه الدراسة ، مثل فيلم « نيران القدر » الذى قامت ببطولته واندا هولى عام ١٩٢٤ ، وفيلم « الملك الراعى » الذى اخرجه جوردون ادواردز وقامت ببطولته فيوليت مرسيرو ، عام ١٩٢٣ ، وفيلم « زوجة بلوبيرد الثامنة » الذى قامت ببطولته جلوريا سوانسون » ، « والملك توت » اخراج وليم ايرل وبطولة كارمل مايرز ، و « رادانيكا » الالمانى ، و « موسم فى القاهرة » ، و « ليلة فى القاهرة » .

٦ — رصد بعض الأفلام القصيرة التى صنعت عن مصر أو فى مصر أو عن شخصيات مصرية مثل فيلم « سعد باشا زغلول » الذى صور فى مدينة اكس ليبان الفرنسية وعرض فى سينما متروبول بالقاهرة فى يونية عام ١٩٢٣ واخرجه الفرنسى جاستون مندولفو ، وفيلم « مولد السيد البدوى »

الذى « أخرجته شركة باتيه وعرض فى طنطا كما عرض فى أمريكا ، وفيلم « مناظر وشوارع القاهرة » الذى عرض فى لندن .

٧ — رصد بعض التشريعات السينمائية التى صدرت فى هذه الفترة مثل التشريع الذى صدر فى عام ١٩٢١ ، والتشريع الذى صدر فى عام ١٩٢٨ .

٨ — تتبعت هذه الدراسة بعض محاولات انشاء شركات سينمائية مصرية وبعض محاولات تكوين نواد سينمائية مصرية .

٩ — رصد بعض الكتب السينمائية التى نشرت فى هذه الفترة سواء بالعربية أو بالانجليزية ، مثل الكتاب الذى اصدره المخرج محمد كريم بعنوان « كيف تكون ممثلا سينمائيا » ، والكتاب الذى اصدره الملازم أول عبد الرحمن زكى بعنوان « شارلى شابلن » .

١٠ — رصد أسماء بعض الشباب المصريين الذين سافروا لدراسة السينما أو كانوا مهتمين بالسينما بالخارج ، مثل نعيم طه شريف الذى سافر الى أمريكا لدراسة الفن السينمائى ، وعلى حسن الذى كان يدرس الميكانيكا بالمانيا ولكنه قرر العودة الى مصر ومعه معدات التصوير لانشاء صناعة سينمائية .

١١ — تصحيح بعض المعلومات السينمائية الخاطئة التى وردت فى بعض الدراسات التى سبقت هذه الدراسة ، مثل ان مجلة « الصور المتحركة » أنشاها الفنان احمد علام عام ١٩٢٤ ، والصحيح أنه انشاها محمد توفيق عام ١٩٢٣ .

١٢ — اكتشاف العدد التجريبى من مجلة « عالم السينما » الذى صدر فى ١٧ اغسطس ١٩٢٩ ، قبل صدور العدد الأول فى سبتمبر ١٩٢٩ ، والذى لم تشمله اية دراسة سابقة .

١٣ — اكتشاف مجلة « كواكب السينما » التى صدرت عام ١٩٢٤ ولم يصدر منها غير ثلاثة أعداد ، ولم تشملها اية دراسة سابقة .

١٤ — رصد أول مقال عن سينما الأطفال ودورها فى التهذيب والتنشئة الاجتماعية السليمة .

١٥ ــ رصد بعض المعارك السينمائية مثل المعركة التى دارت بين مجلة « الصور المتحركة » ومجلة « الكشكول المصور » ، والمعركة التى دارت بين النقاد حول فيلم « فاجعة فوق الهرم » .

١٦ ــ رصد بدايات النقد السينمائى المصرى وملاحظة عدم ارتباطه ببدايات السينما المصرية ، بل ارتبط بالافلام الأجنبية التى كانت تعرض فى مصر .

١٧ ــ تقييم الدور الذى قامت به هذه المجلات جميعا فى جمع هواة الفن السينمائى ، وفى نشر الثقافة السينمائية والتذوق السينمائى ، ليس فى مصر وحدها ، وانما على مستوى الوطن العربى . والدعوة لصناعة سينمائية وطنية ، والتصدي لكثير من القضايا السينمائية مثل قضية الرقابة والمطالبة بتمصيرها ، وقضية النقد ونزاهة الناقد وكفاءته ، والمطالبة بامتلاك المصريين لدور العرض ، وبالترجمة العربية لكل الافلام الأجنبية . وقد تميزت معظم هذه المجلات بالحس الوطنى ، والحرص على تربية القارىء والسينمائى الحر الغيور على مصريته ووطنيته ، والاهتمام بتطور السينما المصرية وازدهارها .

هذا هو بعض ما حاولت هذه الدراسة تقديمه ، ولسنا فى حاجة الى تكرار القول الذى يعرفه كل من يقوم بالبحث فى مصر عن مدى العناء الذى لاقاه الباحثون من أجل اتمام هذه الدراسة . فاعداد المجلات غير كاملة فى دار الكتب ، أو غير موجودة فى مكانها على الارفف ، وبعض الموجود فى حالة سيئة لا تسمح بالاستعمال . ومن يملك بعض هذه المجلات ملكية خاصة ، يضن بها نظرا لقيمتها العلمية والتاريخية .

والواقع ان هذه الدراسة لم تكن لتنجح او تخرج الى النور ، لولا حماس وتشجيع الأستاذ والباحث المهتم بتاريخ السينما المصرية ، الدكتور مدكور ثابت رئيس المركز القومى للسينما ، الذى ندين له جميعا بالشكر . ولولا صبر ومثابرة ومساندة الأخوة والزملاء الذين قاموا بهذه الأبحاث ، وبذلوا الكثير من الوقت والجهد من أجل اتمامها ، فلهم جميعا كل الفضل ، والى جهودهم يعود كل انجاز .

فريدة مرعى

١٩٩٦م

محتويات ملف « صحافة السينما فى مصر »
النصف الأول من القرن العشرين
(٤٨٨ صفحة)

تأليف : مجموعة من الباحثين
المحرر : فريدة مرعى
تقديم : أ . د . مدكور ثابت

- القسم الأول (معرض السينما) فى اصدارها الأول :

١ ـ اخبار المعرض .
٢ ـ ملخص لاحد الافلام الأجنبية .
٣ ـ استعراض الروايات .
٤ ـ منوعات مصورة .
٥ ـ موضوع مصور .
٦ ـ اسرار السينما .
٧ ـ هل تعرف .
٨ ـ مسابقات .
٩ ـ دليل المعرض .
١٠ ـ آراء القراء .

- ملاحظات ختامية فيما يخص الاصدار الأول (لمعرض السينما) .
- القسم الثانى : (معرض السينما) فى اصدارها الثانى :

١ ـ اسبوعية المحرر .
٢ ـ خلف الستار الفضى .
٣ ـ الحركة السينمائية فى مصر .
٤ ـ عرض وتلخيص لاحد الأفلام الأجنبية .
٥ ـ مسرح الخيال .
٦ ـ موضوع مصور .
٧ ـ الراى العام .
٨ ـ الجو المسرحى .
٩ ـ باب التسلية .

- عرض وتحليل للمقال الافتتاحى أو (أسبوعية المحرر) .
- رصد لأبرز الموضوعات والقضايا (بمعرض السينما) فى اصدارها الثانى .
- ملاحظات ختامية فيما يخص الاصدار الثانى ـ لمعرض السينما .
- القسم الثالث : (معرض السينما) فى اصدارها الثالث (الأخير) :

١ ـ من مكتب التحرير .
٢ ـ بين المحابر والأوراق .
٣ ـ همسات البرق .
٤ ـ فوق الستار الفضى .
٥ ـ تجريحات .. بين الجد والهزل .
٦ ـ زملاؤنا الظرفاء .
٧ ـ صحيفة الهواة أو الراى العام .

٨ — السينما فى مصر .
٩ — رواية الأسبوع .
١٠ — على المسرح .
١١ — الرياضة فى اسبوع .
١٢ — حركة المطابع .
١٣ — صندوق البوستة ، رسائل القراء الى المجلة » .

— اهداف وطموحات الاصدار الثالث .

اولا : فيما يخص القضايا التى تم تناولها بالمجلة .

ثانيا : رصد لأبرز المواد والموضوعات السينمائية الاخرى (بمعرض السينما) .

— ملاحظات ختامية فيما يخص الاصدار الثالث — واخير — (لمعرض السينما).

قضية الرقابة والتشريعات السينمائية — قضية هواة السينما — وانشاء اتحاد او ناد يجمع بينهم .

— النقد النظرى « بمعرض السينما » .

الهـــوامش :

١ — المقدمة .
٢ — التمهيد .
٣ — القسم الأول : (معرض السينما) فى اصدارها الاول .
٤ — القسم الثانى : (معرض السينما) فى اصدارها الثانى .
٥ — القسم الثالث : (معرض السينما) فى اصدارها الاخير .

✻ مجلة «أوليمبيا السينماتوغرافية » عرض وتحليل كمي وكيفى .
بقلم : سهام عبد السلام

— مقدمـــة

١ — الشكل والبيانات الكمية :

تاريخ بدء الصدور — مكان الصدور — تاريخ التوقف عن الصدور — رقم الحفظ بدار الكتب — الناشر — هيئة التحرير — عنوان المراسلة — المطبعة — السعر — التوزيع .

« ماهر افندى حسن فراج » بشارع سيدى عبد الرازق الوفائى نمرة ١٢ — متعهد الصحف والمجلات العربية والافرنكية بالاسكندرية .. تطلب من حضرته جميع اعداد هذه المجلة (اوليمبيا السينماتوغرافية) وثمنها خمسة مليم » .

عدد الصفحات ـ اللغة

٢ ـ المحتوى والبيانات الكيفية :

الجمهور المستهدف ـ الهدف العام ـ الهدف الخاص ـ الأغلفة ـ الابواب وكتابها (صحيفة الفن) ـ الى هواة التمثيل السينماتوغراف .

(مع خالص تحياتي وتشكراتي القلبية ... محمد كريم) .

الأستاذ محمد افندى كريم بمسرح رمسيس ـ ما على المسارح ـ الألعاب الرياضية ـ الحركة التمثيلية ـ قصة الاسبوع ـ دائرة معارف السينما ـ فى عالم السينما ـ معرض الصور ـ الرياضة العقلية ـ مقالات متفرقة ـ الافتتاحية ـ بريد القـراء ـ المادة المرسـومة ـ الاعلانات والدعاية .

أهم القضايا التى اثيرت فى المجلة ـ المجلة شاهدة على عصرها ـ لماذا وتفت المجلة عن الصدور ـ المراجع .

*** قراءة فى مجلة « عالم السينما » (٩/٥ ـ ١٩٢٩/١٠/٣)**

بقلم : محمود قاسم

اولا : قراءة وصفية لعالم السينما

العدد التمهيدى ـ غلاف العدد ـ ملامح العدد التمهيدى ـ المقال الأول .

ومن أهم أبوابه اغلفة المجلة ـ العدد الثانى (١٩٢٩/١٠/٢) ـ العدد الثالث (١٩٢٩/٥/١٩) ـ المكتبة الذهبية ـ العدد الرابع (١٩٢٩/٥/٢٦) ـ ومن نماذج الأسئلة فى المسابقة ـ العدد الخامس (١٩٢٩/١٠/٣) . .

ثانيا ـ قراءة تحليلية :

اسم المجلة ـ المقدمات ـ الصورة والاخراج الفنى ـ دور المجلة وكتابها ـ تنوع مادة المجلة ـ اعلانات المجلة .

ـ المراجع .

ـ مجلة الكواكب « قراءة فى تاريخ عصر » .

بقلم : فاضل الاسود

ـ مقدمة ـ ملاحظات اجرائية ـ تمهيد .

ـ الكواكب / القضايا / المشكلات .

١ ـ السياسة / القضايا العامة .

(أ) الموقف من الرقابة .

(ب) ضريبة الملاهي .

(جـ) الدعم .

(د) القضايا النقابية .

(هـ) الدفاع عن سمعة البلاد / حلم هوليوود مصر .

٦ — الثقافة السينمائية .

(أ) الثقافة السينمائية :

الأعداد الأولى المبكرة — الأعداد الأولى حتى الشهر العاشر .

(ب) انشطة الهواة والجمعيات الأهلية والمتخصصة — لمحات ختامية .

ملحق رقم (١) .. مجلة الكواكب :

بيانات أساسية :

١ — عدد مرات الإصدار شهريا .
٢ — تاريخ أول إصدار .
٣ — إسم وجهة النشر .
٤ — رئيس التحرير .
٥ — شكل الإخراج الفنى .
٦ — السعر / الاشتراك .
٧ — التوزيع .
٨ — الاعلانات .

*** مجلة « فن السينما » :**

بقلم : زكريا عبد الحميد .

تقديم :

اولا — التعريف بالمجلة وبياناتها الأساسية :

ثانيا — ابواب المجلة الرئيسية :

١ — الافتتاحية .
٢ — احسن رواية لهذا الأسبوع .
٣ — السينما فى مصر والخارج .
٤ — فى أدب الفيلم .
٥ — تاريخ الصور المتحركة .
٦ — قصة الأسبوع :
٧ — سؤال وجواب .
٨ — بريد القراء .
٩ — كواكب الأفلام الجديدة .

١٠ ــ ماذا على اللوحة الفضية .
١١ ــ رسائل حرة .
١٢ ــ لوحة الشرف .

ــ اهداف المجلة .

ــ تحليل للباب الخاص بالنقد التطبيقى بالمجلة .

ــ ابواب رسائل القراء للمجلة واتجاهاتها .

ثالثا ــ عرض وتحليل للمواد والموضوعات الأخرى بالمجلة :

ــ متتابعات خفيفة لنجوم السينما الأجنبية .

ــ موضوعات تثقيفية وسينمائية متنوعة .

ــ العدد (١) فى ٣٣/١٠/١٥ ــ العدد (٢) فى ٣٣/١٠/٢٩ ــ العدد (٣) فى ٣٣/١١/٥ ــ العدد (٤) فى ٣٣/١١/١٢ ــ العدد (٥) فى ٣٣/١١/١٩ ــ العدد (٦) فى ٣٣/١١/٢٦ ــ العدد (٧) فى ٣٣/١٢/٢ ــ العدد (٨) فى ٣٣/١٢/٩ ــ العدد (٩) فى ٣٣/١٢/١٦ العدد ــ (١٠) فى ٣٣/١٢/٢٣ ــ العدد (١١) فى ٣٣/١٢/٣٠ ــ العدد (١٢) فى ٣٤/١/٦ ــ العدد (١٣) فى ٣٤/١/١٣ ــ العدد (١٤) فى ٣٤/١/٢٠ ــ العدد (١٥) فى ٣٤/١/٢٧ ــ العدد (١٦) فى ٣٤/٢/٣ .

ــ موضوعات متعلقة بالنقاد .

ــ مسابقات واعلانات .

رابعا ــ رصد وتحليل القضايا التى تناولتها المجلة :

١ ــ قضية الرقابة والاساءة لمصر .

٢ ــ قضية تعضيد دور العرض والشركات السينمائية المصرية .

خامسا ــ الخاتمة :

هــوامش .

*** مجلة « كواكب السينما » مادة علمية : مى التلمسانى تحرير : فريدة درعى**

ــ تمهيد ــ المواد السينمائية ــ القضايا التى طرحتها ــ المسابقات ــ الصور ــ مواد فنية ــ الموسيقى ــ المسرح ــ الأدب ــ موضوعات خاصة بالمراة ــ الاعلانات خاتمة ــ الهوامش .

*** قراءة فى سطور « النجوم الجديدة » الثريا السابقة (١٩٤٣ ــ ١٩٤٨) .**

بقلم : هشام لاشين

ــ مقدمة ــ النجوم والسينما ــ الابواب ودلالاتها ــ ملاحظات

اولية ــ النزعة النقدية ــ ملاحظات عامة ــ معارك سينمائية وشخصية ... تحليل محتوى .

ــ النقد الفنى .

مفهوم النقد ــ معارك النقاد .

(ب) الفنانون وسمعة مصر .

(د) معركة الاقتباس والسرقة .

(د) معركة الرقابة .

ــ قضايا ومعارك اخرى ــ سقوط الفيلم المصرى ــ الفن والتسلية ــ الاساءة للعرب والمسلمين ــ حماية السينما من الدخلاء ــ القومية العربية ــ الوجوه الجديدة ــ تجاوزات فنية ــ عدد ممتاز ــ تغيير نسبى ــ الهوامش .

* مجلة « السينما » .. مرآة السينما .

مادة علمية : احمد حسونة ــ تحرير : وليد الخشاب

ــ بيانات عن مجلة « السينما » ــ توجهات مجلة « السينما » ــ نموذج هوليوود وصناعة النجم ــ نحو تأسيس النقد السينمائى ــ نحو ثقافة سينمائية ــ السينما كصناعة ــ الهوامش .

* **« سينى فيلم » وجاك باسكال اثنا عشر عاما من الدفاع عن السينما المصرية . بقلم : مى التلمسانى .**

الهوامش ــ بيان بالاقلام التى شاركت فى تحرير المجلة ــ هيئة التحرير :

جاك باسكال ــ فوزى الشتوى ــ جبريل ابراهيم فهوم ــ عبد النور خليل ــ عثمان الفشيلى ــ يوسف جبره ــ حسن أملم عمر .

ــ بعض الأسماء التي ساهمت بمقالات فى سينى فيلم :

ناداف ــ جوزيف ويشرج ــ سلومة عبد الرازق ــ احمد فتحى حسن ــ مصطفى العطار ــ سيلفيو موروزنى ــ ادولف بروشار ــ انطون خورى ــ شفيق سكر ــ اسماعيل شريف ــ انطون جناوى ــ فيدو ــ مارتن كنجلى ــ سيد عيسى .

بيان باعداد مجلة سينى فيلم .

تعريف بالمشاركين :

● **الأستاذ الدكتور / مدكور ثابت ــ فريدة مرعى ــ زكريا عبد الحميد ــ سهام عبد السلام ــ محمود قاسم ــ فاضل الأسود ــ هشام لاشين ــ وليد الخشاب ــ مى التلمسانى .**

تعريف بالمشــاركين

الأستاذ الدكتور مدكور ثابت :

ينظر التعريف به في نهاية الكتاب متضمنا مقال للأديب خيرى شلبى ومقــال للكاتب الصحفى أحمــد فكرى ، ومقــال للكاتب الكبير أسامة أنور عكاشة ، بالاضافة الى السيرة الشخصية .

فـــريدة مـــرعى :

تخرجت من جامعة القاهرة قسم الأدب العربى ، تخصصت فى معهد السينما بالقاهرة فى قسم الســيناريو . وحصلت على درجة الماجستير من قسم الأديان بجامعة تميل فى الولايات المتحدة ، درست فى جامعة فاس بالمغرب وفى جامعة طوكيو باليابان وفى المعهد العالى للسينما بالقاهرة . وهى تعمل الآن فى الجامعة الامريكية بالقاهرة كأمينة مكتبة اولى ورئيسة لقسم حفظ المقتنيات ، لها العــديد من المقــالات والدراسـات عن الأدب والسينما فى الهلال وابداع والف ونداء وادب ونقد .

زكــريا عبد الحميــد :

ناقد سينمائى ، دبلوم المعهد التجـارى بالاسكندرية ١٩٧١ . له كتابات بنشرة نادى الســينما بالقاهرة وجمعية الفيلم من منتصـــف السبعينيات . ما بين عامى ٨٢ ، ٨٧ كتب وأخرج وانتج أفلام قصيرة ١٦ مللى ــ ٨ ملى سوبر فى مجال سينما الهواة (الذى يأتى ــ ولا يأتى) (يوم آخر) (خناقة الشوارع) ، عرضت بمهرجان قليبة الدولى لأفلام غير المحترفين بتونس . شارك فى اخراج الشريط الجماعى (أدى السما ــ وادى الأرض) فيديو تجريبى انتاج سويسرا ١٩٩٤ وعرض بمهرجان الاسماعيلية الدولى الرابع للأفلام التسجيلية والقصيرة عام ٩٥ . له مقالات متفرقة ببعض الدوريات الثقافية المصرية (ادب ونقد) القاهرة (ملحق مجلة الهلال) . كتب سهرات تليفزيونية لم تنفذ بعد .

سهام عبد السلام :

بكالوريوس الطب سنة ١٩٧٢ . دبلوم دراسات عليا المعهد العالى النقد الفنى سنة ١٩٨٥ .

تعد حاليا لدرجة الماجستير فى علم الاجتماع الانتروبولوجى بالجامعة الامريكية . مدرسة مادة التذوق الفنى لطلبة معهد دراسات التأهيل بالهلال الاحمر الفلسطينى . لها كتابات نقدية وترجمات وعرض لمواد سينمائية نشرت فى نشرة نادى سينما القاهرة ـ نشرة جمعية الفيلم ـ نشرة ومطبوعات معهد جوته ـ مجلة أدب ـ مجلة الفنون ـ مجلة الهلال ـ مجلة القاهرة ـ جريدة الاهالى ـ مطبوعات قصر السينما ـ مطبوعات صندوق التنمية الثقافية ـ مجلة الثقافة العالمية الكويتية ـ جريدة تشرين السورية ـ دورية انترناشونال جورنال أوف ميدل ايست ستاديز .

ساهمت فى انشاء مكتبة كتب وفيديو قصر السينما واعداد الدراسات به ١٩٨٨ ـ ١٩٩٠ .

ساهمت فى ادارة مهرجان الاسماعيلية الدولى للأفلام التسجيلية سنة ١٩٩٣ ، وفى ادارة ندوات بجمعية نقاد السينما المصريين وجمعية التسجيليين ومعهد جوته ، وحزب التجمع وقصر السينما .

حصلت على الجائزة الاولى من المركز القومى لثقافة الطفل من سيناريو التحريك « انا وهو » .

محمود قاسم :

تخرج من جامعة الاسكندرية عام ١٩٧٢ ـ يعمل سكرتيرا للتحرير بدار الهلال ـ من مؤلفاته « الاقتباس فى السينما المصرية » موسوعة الافلام العربية (مع آخرين) « الحب فى السينما المصرية » حصل على جائزة الدولة التشجيعية فى أدب الاطفال . له ست روايات منها رواية عن عالم السينما تحت عنوان : « وقائع سنوات الصبا » ورواية « زمن عبد الحليم حافظ » . ومن بين كتبه الاخرى موسوعة جائزة نوبل ، وجواسيس الادب جواسيس السينما ، و سينما عادل امام . يكتب فى العديد من الدوريات المصرية والعربية .

فاضـــل الاســـود :

بكالوريوس المعهد العالى للسينما شعبة سيناريو ١٩٧٥ ـــ دبلوم المعهد العالى للنقد الفنى ١٩٨٨ ـ درجـة الماجستير فى النقد السينمائى ١٩٩٥ ـــ مشروع للحصـــول على درجة الدكتوراة تحت الاعداد . من مؤلفاته « الرجل القمة » ـــ بحوث ودراســـات الهيئة العــامة للكتاب ١٩٨٨ ، « الســـرد الســـينمائى » ١٩٩٥ ، « تشـــكيل الزمن » (تحت الطبع) ، « الاستعارة والمجاز السينمائى » (تحت الطبع) .

هشـــام لاشـــين :

حاصل على ليسانس الحقوق عام ١٩٨٤ من جامعة عين شمس . عمل بالصحافة فور تخرجه ثم درس فى كتب النقد السينمائى وتخصص فى مجال كتابة النقد السينمائى بدءا من عام ١٩٨٦ وكتب فى مجلة الوطن العربى البارسية ثم فى مجلة الكواكب واخيرا جريدة الاحرار التى عين بها بعد ذلك .

حاليا مشـــرف على الصـــفحة الفنية بجريدة الاحرار . له عدة مؤلفات اهمها : (سينما الاغتصاب والعنف) صدر عام ١٩٩٣ و (شادية معبودة الجماهير) صـــدر فى اطار مهرجان القــاهرة السينمائى الدولى ١٩٩٤ .

وليد الخشـــاب :

ناقد أدبى وســـينمائى ، يعد حاليا رســـالة الدكتوراة فى آداب القاهرة بعنوان « الميلودراما من الادب الى السينما » . صدرت له ترجمة ديوان شعرى عن الفرنسية ، وكتاب عن التداخـــلات بين النصـــوص الادبية والفنون الاخرى بعنوان « دراسات فى تعدى النص » (المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٥) .

مى التلمســـانى :

قاصة وناقدة سينمائية وادبية ، تعد حاليا رســـالة للدكتوراة فى آداب القاهرة بعنوان « الميلت الوصف الادبى والسينمائى » . صدرت لها عدة ترجمات عن الفرنسية فى مجال النقد السينمائى والمسرحى ، من بينها « السينما العربية » (هيئة الكتاب ١٩٩٤) ، « قراءة المسرح » (اكاديمية الفنون ١٩٩٤) . كما صدر لها كتاب فى النقد السينمائى عن أعمال المخرج فؤاد النهلى بعنوان « زهرة المستحيل » (صندوق التنمية الثقافية ١٩٩٥) .

ملفـــات السينما
تبدأ بصحافة السينما فى مصر

تحليل وتعقيب : ماجدة موريس(*)

تحت شعار اعادة التاريخ للفنون المصرية الذى طرحته أكاديمية الفنون على ايدى رئيسها الدكتور « فوزى فهمى » ، ومن خلال المركز القومى للسينما التابع لوزارة الثقافة والذى يترأســه الدكتور « مدكور ثابت » ، وباشرافه وتقديمه أتت هذه الملفات ، وبلغت اصداراتها حتى الآن اربعة كتب بحثية صدرت كلها عام ١٩٩٦ (كتبت هذه الدراسة قبل أن يصبح عدد الاصــدارات ١٥ ملفات فى الفترة من ١٩٩٦ حتى ١٩٩٩) وهى على التوالى :

١ ــ « صحافة السينما فى مصر » النصــف الأول من القرن العشرين تأليف مجموعة من الباحثين هم : « فريدة مرعى » ، « زكريا عبد الحميد » ، « سهام عبد السلام » ، « محمود قاسم » ، « فاضل الأسود » ، « هشام لاشين » ، « وليد الخشــاب » ، « أحمد حسونة » ، « مى التلمسانى » والمحرر والمنسق العام لها هو « فريدة مرعى » .

٢ ــ « نشرات السينما فى مصر » (اتجاهات نقدية) تأليف : د . ناجى فوزى .

٣ ــ « ايقاع ومونتاج الفيلم فى مصر » (المؤثر النظرى الأجنبى) تأليف : عادل منير .

٤ ــ « أفلام الحركة فى السينما المصرية » (١٩٥٢ ــ ١٩٧٥) تأليف : سمير سيف .

ولأن هذا المشروع الرائد يمثل خطوة هامة على صعيد البحث فى تاريخ وحاضر السينما المصرية : خصوصا ما يمثل علاقتها الجدلية

(*) دراسة كانت قد أعدتها الناقدة المعروفة أ . ماجدة موريس بعد اصدار العدد الرابع من ملفات السينما ، وقد وافقت على نشرها لأول مرة ضمن هذا الكتاب .

بالمؤثرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، وهى العلاقة التى عكستها بالذات الصحف فى المجلات التى اهتمت بالسينما المصرية وتخصصت فيها ، فاننى سأعرض هنا لما قدمه الكتاب الأول تحديدا وهو « صحافة السينما فى مصر » ، والذى يكشف عن تاريخ خصب وهام من تبادل التأثير والتأثر بين المجتمع والسينما والصحافة ، حيث يحتوى هذا الكتاب على أسس ومؤثرات حركة النقد السينمائى فى مصر فى النصف الأول من القرن العشرين ومفاهيمه وملابساته ، كذلك رصد درجة التأثير من صحافة السينما على جماهيرها ، وكذلك حركة النقد له مسار صناعة السينما المصرية ، والذى سبق ميلادها ، وهو يؤكده المشرف على الملفات الدكتور مدكور ثابت حينما يقول فى مقدمة الكتاب الأول — والمشروع — ان هذه الملفات انما تنطلق من قناعة تامة بأن البحث والكشف هما أرقى وسائل الاحتفاء بالتراث ، ومن هنا يأتى عام الاحتفال بمئوية السينما فى مصر ليعنى أسساسا التنقيب والبحث واضاءة ما يكشف عنه من جديد .

* **الكتاب الأول — صحافة السينما فى مصر / النصف الأول من القرن العشرين :**

— **البحث الأول :**

مجلة « الصور المتحركة » و « السينما فى مصر » بقلم : فريدة مرعى

يرصد البحث الذى يأتى فى أربعة وخمسين صفحة ، أول مجلة سينمائية متخصصة تصدر فى مصر والعالم العربى ، وهى مجلة اسبوعية مصورة من القطع المتوسط بسعر عشرة مليمات ، وصاحبها ومديرها المسئول الصحفى (محمد توفيق) ، الذى أصبح صاحب المجلة والمدير المسئول بعد تجاوزها عاما على صدورها ، وكانت توزع فى جميع انحاء القطر المصرى وخارجه ، وصدر أول عدد منها يوم الخميس ١٠ مايو ١٩٢٣ وآخر عدد ؟ يونية ١٩٢٥ ، ثم توقفت واختلفت المصادر كما تذكر الباحثة فى كم الأعداد التى صدرت منها (انه ٧٣ عددا او ٣٢ او ٧١) وعبر التمهيد الذى يتصدر البحث ترصد أيضا ملامح ما قبل صدور المجلة سياسيا واجتماعيا وفنيا وبالذات عقب وصول الفن السينمائى فى مصر عام ١٨٩٦ ، والتى مهدت الى ظهورها ، ثم الملامح العامة للمجلة التى ظل تبويبها ثابتا تقريبا على مدار اعدادها الثلاثة والسبعين ، وهى « حديث الصور » « دائرة معارف السينما » ، « برلمان الصور المتحركة » « حول العالم » ثم تناول بالتفصيل كل باب ، مختارة أمثلة مختلفة من أعداد متعددة

سـواء شـكل الباب ومسـاحته والمادة التى تقدم ومحرريها والتى يمكن القول انها لم تترك شيئا لم تتناوله سـواء اخبار السـينما فى الخارج والداخل ، او حوارات مع القراء عن السـينما ، « شـكل اسـئلة واجوبة تتناول اهم ما يشـغل بالهم عن السينما . وذلك كما فى باب دائرة معارف السينما ، اسـرارها وخباياها التكتيكية ، وبشكل يكشـف عن اهتمام حقيقى من القارىء بمعرفة دقائق هذا الفن ، وفى نفس الوقت يكشـف عن سـعة اطلاع الذين يقدمون الاجابات ، فى هذه المرحلة المبكرة ، كما تبدو رغبة الكثيرين احتراف التمثيل بالسـفر للخارج من القراء ، فى نفس الوقت طرح عبر القراء لأول مرة السؤال الكبير لماذا لم تنشـأ شـركة سينماتوتغرافية (اى شـركة للانتاج السينمائى) فى مصـر ، وفتح الباب مبكرا فى عمر هذه المجلة على مناقشـة تفيض بالحيـوية الوطنيـة حول هذا الموضـوع ، حيث يجب على مصـر أن لا تتخلف عن ركب الحضـارة ويجب أن تأخذ بأسباب التقدم مثل الغرب ، وقاد هذا الى اقتراحات بانشـاء مدرسة لتعليم التمثيل ، ودعوة أثرياء مصـر كما فعل اغنياء أوروبا باستثمار أموالهم فى هذا المشـروع ، وامام هذا الحماس غير العادى من عـديد الذين ارسـلوا يؤيدون ، تأخذ المجلة زمام المبـادرة لانشـاء هذه الشركة السينمائيـة موجهـة الدعوة لكل مصرى ، لبذل جهـده معها لتحقيق المشروع ، والاجتهاد فى عقد جمعية لتكوين مجلس يشـرف على جمع الاشتراكات وتنفيذه وهكذا يظهر اول بيان حول انشـاء (سينماتوغرافية) لكل من يريد أن يكون عضـوا فى هذه الشـركة ، ثم عقد جمعية عمومية يتأسس فيها نادى للصـور المتحـركة لتعليم الجميع مشـروع الفن السينمائى ، وانتخاب مجلس ادارة مؤقت للنادى من عشـرة اشـخاص لوضع قانونه ، ثم عرضـه على الجمعيـة العمومية التالية للبت فيه ، ونلمح من بين اسـمائه اثنين من رواد السينما المصـرية (حسـن الهلباوى ومحمد بيومى) ، ثم يتم بالفعل انتخاب لجنة جديدة ثابتة ، ويتحدد رسم دخول للنادى ، ثم ما يلبث شـباب الاسكندرية الاعلان عن تكوين فرع لنادى الصـور المتحـركة الشرقى بالاسكندرية وانتخاب مجلس ادارة نلمح من بين اسمائه واحدا ايضا من رواد السينما المصرية هو حسـن جمعة .

لكن يترتب على ذلك ، ان يفتح الباب ايضا على مصـراعيه ليكشف عن عقول شـديدة التقدم والتنور فى فهم (وضع المرأة المصرية وعلاقتها بالفن وبالذات فن التمثيل) حيث يتحول باب (البرلمان) الى ساحة سـاخنة للنقاش ، تدخلت القارئات من النسـاء طرفا فى المناقشـة لأول مرة ، وحيث يتطور الى معنى الحلال والحرام وبالذات

(القبلة) وبدخول الدين والشـــرع طرفا فى رفض التمثيل المرأة ، والتهجم على الغرب ورد المعتدلين على المعارضـــين ، مما يكشـــف أن تلك القضية مثارة بكل دقائقها منذ العشرينيات مثلمـــا يقول احدهم معارضا : انه يرفض اشـــتراك المرأة فى التمثيل لأن الزوج الشـــرقى لا يرضى بأن يقبلها احدا « كما تعقب واحدة مؤيدة !! واى والد من عائلة شـريفة يطيق مشـــاهدة فتاته تمثل ادوارا غرامية امامه ... وكيف يكون مركزه بين اخوانه ، بينما يعقب مؤيد : « هذه القبلات فنية وليست غرامية كما تظن ، وهل الممثل منحط الأخلاق ليهوى فى هاوية النســـاء بمجرد التقبيل الصـــناعى !! » وآخر رد « فبالله ليقل لى حضرته اية جريمـــة تقع اذا كان الممثـــل عالى النفس .... لمجـــرد التقبيل تمـــوء العاطفة ؟ ان التقبيل فى التمثيل لا يعول عليه وليس هو حطة شـــرف للممثلة ، لأنه ليس تقبيل الهوى او الغرام الذى تنهى عنه الفضـــيلة أما قولك ان هؤلاء الفتيات لن يتزوجن فيكفينى ان اقول انهن ســـيكن لهن من المراكز ما يجعل كل انســـان يتمنى ان تكون احداهن زوجته ، واعلم ان الواجب علينا تشـــجيعهن ليظهر هذا الفن فى عظمة مصـــرية بحتة ، ولا حاجة لنا بالاجنبيات حتى لا تكون هذه كضـــربة ظاهرة ببقاء المرأة الشـــرقية على حالتها القديمة » ، ثم تبدأ تظهر مطالب المتشـــددين بالرقابة لأول مرة على الشـــرائط التى تعرض فى البلاد فلا تسمح بعرض تلك المحتوية على مناظر تخجل من رؤيتها الفضـــيلة وتفســـد اخلاق الشـــباب ، كما تظهر لأول مرة المقالات النقدية السينمائية من القراء ، كما تقوم المجلة من جانبها ببعض المحاولات النقدية ، الى جانب ما سبق كانت هناك المسابقات الفنية والاعلانات والمقالات المطولة عن السينما ، بالاضـــافة لبعض المقالات القليلة من المســـرح ، كما اهتمت المجلة بعنصـــر الفكاهة ، واهتمت بنشـــر فيلم كامل فى كل عدد .

كما اهتمت بنشـــر السـلاسل وقصص حياة الممثلين وصورهم ، وفتحت المجلـة الباب للاعـلانات بكل أنواعهـــا ، مما يكشـــف عن الاســـتخدام المبكر للســـينما والفن كوســـيلة لجذب المعلن وزيادة ايرادات المجلة ، وقد ســـببت مجلة « الصـــور المتحركة » فى بداية ظهورها وتألقها وانفرادها بأكبر عدد من القراء « لم تحلم به مجـــلة مصـــرية كانت تصـــدر فى ذلك الوقت » الكثير من الضـــيق لبعض المجلات الأخرى التى كانت تصـــدر قبلها وعاصـــرتها مثل مجـــلة « الكشـــكول المصـــور » وهى مجلة اجتماعية ثم سـياسية حزبية بدءا من عام ١٩٢١ ، وكانت معادية للســـعديين اى الزعيم « سعد زغلول » بينما كانت الصور المتحركة سـعدية مثلها مثل معظم الصحافة المصـــرية

فى ذلك الوقت ، كذلك كانت مجلة وطنية تقدمية تؤمن بحق المرأة فى العلم والمعرفة ، وفى الحصـــول على كافة حقوقها السياسية ومشاركة الرجل الحديث ، فيما كانت الكشــكول مجلة محافظة تهاجم « السفور » واختلاط الرجال بالنســاء وتسـخر من كل نشاط نسـائى جاد ، فانتهزت الكشــكول دعوة الصــور المتحركة الى انشاء شركة سينمائية مصرية وفتح الأبواب للرجال والنســاء ليساهموا فى الحقل السينمائى تمثيلا وتصــويرا واخراجا وانتاجا ، واعتبرتها فرصـــة للهجوم ، فكتبت تتهم المجلة واصــحابها بالنصــب والاحتيال واضاعة أوقات الطلبة ، نظرا لما تصدوا له وليس فى قدرتهم ماديا وهو تأليف شركة للتمثيل السينمائى ، ثم استخدمت كل الطرق فى تشــويهها فوصــفتها ايضا انها مجلة ســقيمة عقيمة ، ثم حاولت اثارة المجتمع ضــدها ، كما حاولت تخويف الأســر المصــرية المحافظة بان ما تفعله المجلة ما هو الا تغرير ببعض البنات وجرهن الى مواطن الخطر ، ثم اخيرا لجأت الى اثارة رجال الدين ضدها(٢) ، وتواكب هذا مع احجام الشــباب والهواة عن الالتحاق بمدرســة التمثيل التابعة للنادى الذى أنشأته المجلة ، برغم الاعلانات التى تحثهم على ذلك وتنتظر مساهمتهم بالتبرعات، مما اثر على ميزانية المجلة التى كانت تتولى الانفاق على المدرسة دون عائد مما استنزف رصــيدها ، فتوقف النادى وفشــل مشــروع المدرســة ثم ما لبثت المجــلة نفســها « الصــور المتحركة » أن تعثرت فتدهور نوع ورقها ، تلاه تخفيض عدد صفحاتها ، رغم نداء أخير الى القراء بعنوان « من الملوم ؟ » عرض فيه اصــحابها الصــورة كاملة حتى تخلى مســئوليتهم أمام القراء والتاريخ ، لكن لما قابل القراء هذا النداء ايضا بالتراخى اضطرت الى الاحتجاب عدة أشــهر بعد صدور عددها ٦٥ فى ٧ اغسطس ١٩٢٤ بحجة الاجازة الصــيفية ، وطال حتى ٩ ابريل ١٩٢٥ ، ثم عادت للظهور ، بعددها السادس والستين ، واســتمرت تصــدر شــهرين ثم انسحبت نهائيا من الميدان بعد العدد ٧٢ ، وهكذا لفظت « الصــور المتحركة » أنفاســها بعد جهاد طويل قاومت فيه ببطولة ، اللامبالاة والتراخى والتشــويه من قبل المجلات المنافســة .

وكما تقول الباحثة فى ختام بحثها انه رغم اختفاء مجلة الصور المتحركة الا أن أثرها ظل باقيا فى كل المجلات التى لحقتها مثل معرض السينما ، واولمبيا توغرافية وعالم السينما .

البحث الثانى : (معرض الثانى) وأثرها فى نشر الثقافة السينمالية :

بقلم : زكريا عبد الحميد

- يتناول هذا البحث الذى يقع فى اربعين صفحة « مجلة معرض السينما » التى صدرت فى مدينة الاسكندرية ، وصدر عددها الاول فى ١٧ ديسمبر ١٩٢٤ .

- كان صاحب امتيازها ، ومدير تحريرها المسئول ، محمد عبد اللطيف ، ورئيس تحريرها ، عبد القادر بركة » ، وعدد صفحاتها ٢٤ صفحة من القطع المتوسط ، بسعر عشرة مليمات .

وهى مجلة اسبوعية تتابعت أعدادها القليلة فى غير انتظام خلال الاصدار الأول لها عامى ٢٤ ، ١٩٢٥ ، ثم اصدارها الثانى عام ١٩٢٧، ثم اصدارها الثالث والأخير عام ١٩٢٩ ، حيث انتظمت اعدادها الستة عشر (وهى كل ما عثر عليه الباحث بدار الكتب المصرية) .

ويقسم بحثه الى أربعة أقسام : تمهيد عن نشأة وازدهار الصحافة السينمائية المتخصصة فى العشرينيات فى مصر عامة ، وفى الاسكندرية بوجه خاص ، ثم القسم الأول خاص بالاصدار الأول للمجلة ، يليه الاصدار الثانى ، ثم الثالث والأخير .

فى التمهيد يرى الباحث ان العقد العشرين كان « العصر الذهبى » للصحافة السينمائية ان جاز التعبير ، ثم يبرز له سؤال جدير بالملاحظة والتسجيل وهو كيف يتاتى هذا الازدهار للصحافة السينمائية فى مصر بالرغم من أن نشأة صناعة السينما فى مصر جاءت فى اواخر العشرينيات اى عام ١٩٢٧ كما هو معروف مع ظهور فيلم « ليلى » لعزيزة امير و « قبلة فى الصحراء » للأخوين لاما وان كان يعقب انه يمكن أن نجد الاجابة لهذا التساؤل فى كون الصحافة السينمائية ، كانت تهتم بالسينما على المستوى الأجنبى الغالب على تلك الفترة ، ويبدو ان ذلك كان امرا طبيعيا فرضته ندرة الانتاج السينمائى المحلى خلال السنوات الأخيرة من العشرينيات كما يذكر د . على شلش (ناقد سينمائى مصرى) ، أو فى السطور التالية للدكتور مدكور ثابت حين يذكر « بدأ انتاج الفيلم المصرى بما يمكن اعتباره صناعة مع مطلع العشرينيات رغم الاختلافات التاريخية حتى الآن حول السنة العشرينية التى تعتبر البداية الحقيقية لنشأة صناعة مصرية حقيقية فى السينما »(٣) .

● ثم « القسم الاول : « معرض السينما » فى اصدارها الاول الذى يشتمل على ثلاثة أعداد (هى كل ما عثر عليه الباحث بدار الكتب) ، ١٧ ، ٢٤ ديسمبر ١٩٢٤ ، ١٨ ابريل ١٩٢٥ ، ويتوقف عند المقال الافتتاحى للعدد الأول ، تحت عنوان المقدمة لمدير المجلة وصاحب امتيازها « محمد عبد اللطيف » ويتبين من خلاله اهداف وسياسات المجلة موضحا « ان الأجانب اخذت فى اظهار المجلات الكثيرة فى سبيل اعلاء هذا الفن فتخاطفتها الأيدى ، لذلك أظهرنا مجلتنا هذه لتكون كالمصباح المنير ، ينير لهواة السينما عقولهم فيعرفون ما غاب عنهم من حوادث الممثلين وما يهمهم معرفته عن عالم السينما والمجهودات التى تبذل فى سبيل دوام هذا الفن ورقيه .

ثم يعرض الباحث لأبواب الاصدار الأول ومواده الأساسية مع تحليل موجز لمجمل ما جاء بها وهى : (اخبار المعرض) ، (ملخص لأحد الأفلام الأجنبية) ، (استعراض الروايات) ، (منوعات مصورة) ، (موضوع مصور) ، (أسرار السينما) ، (هل تعرف) ، (مسابقات) ، (دليل المعرض) ، (آراء القراء) ، ثم يقدم ملاحظات ختامية فيما يخص الاصدار الأول وهى :

١ ــ غلبة الموضوعات الاخبارية الخفيفة عن النجوم الأجانب وصورهم ، وغيابة المادة القصصية (ملخصات الأفلام الأجنبية) . .

٢ ــ مجمل المواد المنشورة بدون توقيع ، كما انها فى الغالب مترجمة عن الصحافة السينمائية الأجنبية ، وكتالوجات شركات توزيع الأفلام الأجنبية فى مصر .

٣ ــ لم ترد اى اشارات عن مجمل النشاط فى بعض الأفلام المصرية القصيرة (تسجيلية وروائية) مثل افتتاح مقبرة توت عنخ آمون ــ و ــ الباشكاتب ــ لمحمد بيومى .

٤ ــ لكن يلاحظ انها بالرغم من انها لم تعن بالنشاط السينمائى المصرى ــ المحدود وقتها ــ الا انها ابدت اهتماما وتشجيعا للمطلب الذى ساندته مجمل الصحافة السينمائية فى العشرينيات وهو الدعوة لخلق صناعة سينمائية وطنية .

القسم الثانى : الاصدار الثانى ويشتمل على عددين فقط ١٧ ، ٢٤ يوليو ١٩٢٧ (كل ما عثر عليه فى دار الكتب) ويضاف فيه السيد (حسن جمعة) كسكرتير تحرير ، الرائد الاول للنقد والثقافة السينمائية بمصر ، بدلا من عبد القادر بركة ،وتظل بسعرها السابق لكن تزيد

صفحاتها الى ثلاثين من القطع الكبير ، وابوابها كالتالى (اسـبوعية المحرر) ، (خلف الستار الفضى) ، (الحركة السينمائية فى مصر) ، (عرض وتلخيص لأحد الأفلام الأجنبية) ، (مسرح الخيال) ، (موضوع مصور) ، (الرأى العام) ، (الجو المسرحى) ، (باب التسلية) ، (عرض وتحليل للمقال الافتتاحى او اسبوعية المحرر) ، ثم يقدم الباحث رصـدا للمنشـور من موضوعات وقضايا بالمجلة فى اصدارها الثانى، ابرز ما فيه قضـية الرقابة السينمائية فى مصر ، المطالبة باستبدال الرقيب الأجنبى بآخر مصرى ، وان كان السبب اخلاقى ، ان الأجنبى يتساهل مع الشرائط التى تحوى الكثير من المناظر المخزية ؟!! ، ثم هواة السينما فى مصـر واهمية انشـاء نوادى او جمعيات تتكفل بنشـاطاتهم ، وكذلك الحركة السينمائية فى مصر (عكس الاصـدار الأول) حيث يتم تناول فيلم قصير بعنوان « شريط حفلة الألعاب الجمبازية للمدارس المصرية) ، والذى تضـمن تقييما نقديا له ، ثم الأهم اول تعريف لقارىء المجلة « محمد طلعت حرب » الرأسمالى الوطنى المصرى الذى اسس « استديو مصر » من خلال خطبة القاها عن قوة السينما وطريقة استخدامها فى مصر ، ووظيفة شركة مصر التمثيل والسينما وأعمالها واغراضـها ، ثم عرض لبعض الأفـلام القصـيرة من انتاج الشـركة بحديقة الأزبكية يومى ٢٩ ، ٣٠ مارس ١٩٢٧ ، أما اخطر ما تناولته المجلة فى العدد الثانى هو استخدام السينما فى اغراض التعليم عبر مقال بعنوان (السـينما ومشـروع ادخالها فى المدارس المصرية) ، وان كان له جذور صحفية منذ عام ١٩١١ وقد طبق هذا فعلا عام ١٩٢٣ كما يرصد « احمد الحضرى » الناقد السينمائى المصرى ، ثم يرصـد الباحث ايضا ملاحظة ختامية ، اهمها اتسـاع رقعة توزيع المجلة ، ثم وجود اشارات لبعض الموضـوعات التى سـيتم نشرها فى العدد التالى ، مما يرجح وجود جهود أخرى لهذا الاصدار مفقودة .

القسم الثالث : وينتقل فيه امتياز المجلة « لمحمد نجيب » مديرا مسئولا ، كما تغير محررها فأصبح « عز الدين صالح » بدءا من ٢٠ يناير ١٩٢٩ ، ويشتمل على ١٦ عدد ، وتتراوح صفحاتها ما بين ٢٠ ، ٣٨ صـفحة من القطع المتوسـط ، وتتابعت بانتظام هذه المرة ، وظل سعرها كما هو ، ومجمل ابوابها الآتى :

من مكتب التحرير ، بين المحابر والاوراق ، همسات البرق ، فوق الستار الفضى ، تجريحات بين الجد والهزل ، زملاؤنا الظرفاء ، صحيفة الهواة أو الرأى العام ، السينما فى مصر ، رواية الأسبوع ، على المسرح ، الرياضـة فى اسبوع ، حركة المطابع ، صندوق البوستة ، رسـائل القراء للمجلة .

ويتبين اهداف وطموح هذا الاصدار الاخير عبر المقال الافتتاحي : ان المجلة صدرت لتسد فراغا فى عالم السينما والصحافة المصرية ، ومساعدة المشاهدين على اختيار الفيلم المناسب ، ويذكر انه وجد التشجيع من الأصدقاء الادباء : خليل مطران ، عباس العقاد ، ابراهيم عبد القادر المازنى ، توفيق حبيب ، احمد زكى أبو شادى ، محمود أبو طايلة ، عبد اللطيف النشار ، محمود خليل راشد .

ثم يقدم الباحث رصدا موجزا لابرز الموضوعات الثقافية والسينمائية الأخرى التى قدمت ، ويجملها ضمن اطار مساندة صناعة السينما المصرية الوليدة وتتذاك كتضية وطنية فى مواجهة هيمنة السينما الاجنبية ، ثم النهوض بهذه الصناعة وتطويرها ، وكذلك وسائل الدعاية للأفلام المصرية باصدار الكتيبات والكتالوجات الاعلامية مثل شركات السينما الأجنبية ، العناية بتسجيل الأحداث والمناسبات المصرية الهامة عبر جرائد سينمائية مصرية بدلا من الاجنبية ، مواجهة الاحتكار الأجنبى لتوكيلات دور العرض وشركات توزيع الأفلام الأجنبية فى مصر ، الدعوة لتناول الموضوعات التاريخية والقومية ، الأفلام التعليمية والارشادية واستخدامها فى التوعية ، الرقابة والتشريعات السينمائية ، هواة السينما وضرورة انشاء جمعيات ونواد خاصة بهم ، ثم العديد من الموضوعات المتنوعة عن السينما كفن وصناعة فى جميع انحاء العالم ، وحوارات مع رواد السينا المصرية ، من الاخوين ابراهيم وبدر لاما ، وداد عرفى ، محمد كريم ، احمد الشريعى شريك عزيزة أمير ثم رصد طويل عن قضية هواة السينما وانشاء اتحاد او ناد يجمع بينهم عبر اختيار نماذج متنوعة من رسائل قراء المجلة ، وعرض للمقالات النقدية المختلفة التى كتبت عن فيلم « ناجمة فوق الهرم » ثم النقد النظرى بالمجلة ، ويخلص الى ملاحظة ختامية (ان المجلة فى اصدارها الأخير تطورت الى حد كبير فى اطار التنوع والجدية ، وان كان كشان مجمل الصحافة السينمائية المتخصصة تعثرت فى صدورها بسبب ضعف مواردها المالية) .

البحث الثالث : (مجلة اوليا السينماتوغرافية) عرض وتحليل كمى وكيفى :

بقلم : سهام عبد السلام

يأتى البحث « ستة وثلاثين صفحة ، مبينا ان هذه المجلة « اوليبا السينماتوغرافية » هى خامس مجلة سينما تصدر ما بين ٢٤ ، ١٩٣٠ م،

والرابعة بين المجلات المحررة باللغة العربية ، وصـــدر أول عدد فى ١١ نوفمبر ١٩٢٦ بالقاهرة ، وصدر منها ١٣ عددا ، وان كان العدد غير مبرمج بأن يكون بين ١٦ أو ١٧ عددا ، وهى أســـبوعية كل يوم خميس ، وصـــاحبها ومديرها « حسن حسنى الشبراويشى » وليس لها رئيس تحرير ، أما صـــاحبها فهو رئيس جمعية الاتحاد التمثيلى الذى انضـــم اليه المخرج « محمد كريم »(٤) بعد أن اغلقت الشـــركة الايطالية السينماتوغرافية التى كان يعمل بها مديرا . ولم تعتمد المجلة على العمل الصـــحفى المنظم ، فصـــاحبها هو محررها الوحيد ، لأن اغلب مقالاتها غير موقعة ، الا الموضـــوعات التى بأقلام القراء ، وبينها أسماء مثل « محمد كريم وأحمد جلال »(٥) رائدان من رواد السينما المصرية فى الاخراج السينمائى ، وســـعرها خمســـة مليمات ، فتظهر عدد من المقالات بقلم « محمد كريم » مثل بحث فنى لهواة التمثيل السينماتوغرافى « كيف تكون ممثلا » وهى دروس ممتازة فى فن التمثيل أعدها محمد كريم من واقع خبرته الشخصية ودراســـته لأداء الممثلين ، واطلاعه النظرى على مناهج اعداد الممثل ، أما أبواب المجلة حســـبما ترصـــدها الباحثة فهى الألعاب الرياضـــية !! (الحركة التمثيلية) ، (قصة الأسبوع) ، وهى من قصص أجنبية مترجمة بتوقيع أســـماء مثل (ســـعيد جودة السحار) ، (أحمد جلال) ، (محمد رشـــاد عزمى) ، (محمد فريد أبو حديد) ، (دائرة معارف السينما) ، (فى عالم السينما) ، (معرض الصور) وهو باب يغلب عليه الرســـم الكاريكاتيرى للممثلين والممثلات، (الرياضـــة العقلية) ، ثم مقالات متفرقة لا تندرج تحت باب معين ، وفيها معلومات تهم المشتغلين بصناعة الســـينما ، ودعاية لســـينما أولمبيا وصـــاحبها « المسيو باردى » الذى من أصل ايطالى لكنه مصرى صميم !! ثم مقالات لأحمد جلال المخرج السينمائى ، والذى له باع فى العمل الصحفى من قبل ، لكن هذه المرة عن السينما ، ثم باب « بريد القراء » والذى طرحت فيه أهم القضـــايا التى تبنتها المجلة وهى خاصة بالمســـرح والســـينما ، والتى حثت على الارتقاء بالمســـرح والدولة على منح جوائز مجزية فى التمثيل وتشييد المســـارح ، وفتـــح معهد للتمثيل ، والاهتمام بالمســـرح المدرسى وانشـــاء الكونسرفتوار ، ثم انشـــاء اتحاد للنقاد وهى قضـــية كانت مثارة وتهم الرأى العام وسط الفنانين والصحفيين ، ثم الدعوة الى انتشـــار الســـينما المصرية ، وتأسيس سينماتوغرافية ، ويلخصـــها « حسنى الشبراويشى » : فى ثلاث (تشجيع الحكومة المصرية بارسال بعثات للخارج ، تعاون رجال الأعمال مع كبار الماليين لتمويل الانتاج وادارته واقدام المصريين على احتراف التمثيل) .

وتلحظ الباحثة ان المجلة انتها ردود بانه تم انشاء شركتين احداهما باسم (مينا فيلم) فى الاسكندرية ، وشركة للمالى الكبير « طلعت حرب » لكن المحرر يتجاهل ذلك ، مصرا على مشروعه الوحيد الكفيل بانشاء السينما المصرية أو يدعو أصحاب هذه الشركات للانضمام اليه كما تضيف الى هذا التجاهل ضعف آليات العمل الصحفى بالمجلة ، لأن معنى هذا (انه لا يوجد بها من يتابع السينما المصرية على نحو جدير بما تعلنه انها متخصصة فى فن السينما) بدليل تأسيس بنك مصر لشركة « مصر للتمثيل والسينما » عام ١٩٢٥ ثم تحت عنوان « المجلة شاهدة على عصرها » توضح الباحثة لون الاعلانات التى كانت بالمجلة فى سينما اولمبيا والمسلسلات الفيلمية التى تعرض بها ، والرقابة التى كانت متسامحة حتى فى الموضوعات التى تتناول حياة الأنبياء ، وتحت عنوان « لماذا توقفت المجلة عن الصدور » ، تستنتج أنه بسبب (افتقارها الى العمل الصحفى المحترف) و (نقر الموارد المالية الذى ادى لاضطرارها الى تقليص عدد صفحاتها وبدء قبول المجلة للاعلانات المتنوعة من العدد الثالث) ، و (عدم وضوح مفهوم السينما فى ذهن اصحاب المجلة) ، و (تذبذب مستوى ابوابها صعودا وهبوطا) ، و (ارتفاع سعر الاشتراكات) ، وأنها سرعان ما اختفت من دون ان تترك أثرا يذكر فى الحياة الثقافية فى مصر ، الا أن الباحثة تعود متراجعة لتقول فى نهاية البحث (انها بلا شك جزء لا ينكر من تراث الصحافة السينمائية المتخصصة فى مصر ؟ !!)

البحث الرابع : (قراءة فى مجلة عالم السينما) ٩/٥ ـ ١٩٢٩/١٠/٣ م

بقلم : محمود قاسم

يأتى البحث فى ٢٦ صفحة ، ويوضح ان هذه المجلة لم يصدر منها سوى ست اعداد ، العدد التمهيدى فى ١٧ اغسطس ١٩٢٩ ، والعدد الأخير ٣ سبتمبر ١٩٢٩ ، وصاحب امتيازها « جورج منسى » ورئيس تحريرها « السيد حسن جمعة » ويلخص مقال جورج منسى هدف المجلة انها صدرت لتعمل على استنهاض الهمم المصرية ، لتشييد دور سينما مصرية بحتة ، وتطوير شركات فنية مصرية لعمل الأفلام ، وكل مشروع من هذا القبيل ، وغرضها نمو الحركة الصناعية الاقتصادية والفكرية فى العالم العربى نموا سريعا يبشر هذه الأمة ذات التاريخ الذهبى بمستقبل لامع ، خاصة وقد بلغ السينماتوغراف فى الوقت الحاضر مرتبة الفنون الجميلة .

يختار الباحث ان يقدم قراءة وصفية لعالم السينما عبر اعدادها الستة(٦) . فالعدد التمهيدي يتضمن غلاف العدد ، ملامح العدد التمهيدي ، مقاسه ، عدد الصفحات ، الصور كود الكتابة ، السعر ، ثم المقال الاول ويحمل عنوان « الحيوانات المنقرضة في العالم المفقود » وهو عن تحويل رواية بنفس العنوان « لارثر كونان دويل » الى فيلم سينمائي ، وهو غير موقع ولكن راى الباحث أن محرره هو « السيد حسن جمعة » ، ثم المقال الثاني تحت عنوان « المسرح العربي » بقلم : « مصطفى الشامي » ، وباعتبار انه عدد تمهيدي يوجد اكثر من مقال عن أهداف المجلة ، ثم موضوعات متنوعة مثل « مصر واضعة الحجر الأساسي لاختراع السينما » ويحاول أثبات ان اختراع الفانوس السحري يرجع الى قدماء المصريين ، اما العدد الأول فيبين من « ترويسته » أنها مجلة متخصصة وصدرت لتستمر ، ويتضمن صورة الغلاف ومن اهم ابوابه : كلمة التحرير ، من تاريخ السينما ، عظماء الرجال ؛ باقلام الكواكب ، الصفحتان المصورتان ، قصة الأسبوع القصة المسلسلة المرسومة ، حوادث وأخبار . كما يحوى العديد من الصور بينها صور للممثل « رودولف فالنتينو » بمناسبة ذكراه الثالثة واحتفالية بهذه المناسبة ، وهذه الابواب تتكرر في باقي الأعداد ، مع تغيير في مواضعها حسب ظروف كل عدد ، ويوضح الباحث ان العدد الخامس يكشف أن أصحاب المجلة لم يكن يدور بخلدهم أن هذا هو العدد الأخير فقد امتلأت موارده بما يوحى باستمرارها لفترة طويلة ، كما ينشر اعلان لاول مرة بالمجلة بعنوان « اين تذهب هذا المساء » ويتضمن اسماء دور عرض قائمة حتى اليوم مثل (رويال — الكورسال) بالاسكندرية .

ثم يقوم الباحث بعمل دراسة تحليلية عن المجلة في ختام بحثه ... يوضح في بدايتها اننا أمام مشروع مجلة سينمائية وفنية طموحة ، ويوضح أسباب ذلك ، وان اغلب مواد الأعداد الخمسة التالية للعدد التمهيدي كانت جاهزة عند الاعداد وان هدفها كان ارضاء الجميع ، وانها تمثل جزءا من تاريخ جاد وامتداداً لمجلات سابقة . ولم تأت من فراغ ، ولتكمل مسيرة ، وتحت عنوان : « الصورة والاخراج الفني » يوضح انها مجلة مصورة من الطراز الأول ، فأغلب أعدادها يمتلىء بصور نجمات العصر والنجوم من طراز ، هارولد لويد » ، « دوجلاس فيربانكس » ، و « باسترکیتون » ثم عن دور المجلة وكتابها يسأل هل لعبت المجلة دورا في تحقيق الهدف المنشود منها وهو تعريف القارىء بالسينما وفنونها يجيب ان الاجابة صعبة بالطبع فلم يصدر منها سوى خمسة اعداد ، لكن المساحة المتاحة قدمت الكثير

من طموحات المشـــرفين عليها ، اما عن تنوع مادة المجلة ، فانه بدأ على خطها ، لكنه لم يخرج عن الاطار ، اما عن اعلاناتها فقد اعتمدت على الاعلان بدءا من العدد الأول وبعضـــها مصـــورا ، كما لم تكن كلها فنية ، ويختم الباحث بأنه بالاطلاع على (عالم السينما) ومحـــاولة مقارنتها بمجلات مصرية وعربية حاليا ، فان المرء لا يملك الا الوقوف اجلالا لتجربة الأستاذين جورج منسى ، السيد حسن جمعة(٧) .

البحث الخامس : (مجلة الكواكب قراءة فى تاريخ مصر) :

بقلم : فاضل الأسود

* يتصـــدر البحث مقدمة عن أن قراءة النص القديم تمثل اشكالية جوهرية ومعضـــلة حقيقية تعترض طريق كل من يحـــاول فحصـــها ودراســـتها ، لصـــعوبة انتزاعه من ســـياق عصـــره وامتلاكه عنوة لفترة مع الغاء كافة الروابط والعلاقات التى تشـــده لغيره من مشـــاهد وصـــور واحداث تكون فى مجموعها بنية زمنية مغايرة لما يعيشـــه الباحث فى زمنه الحاضـــر .. فى نفس الوقت فان الاجتهاد فى دراســـة النص القديم فى ســـياقات البنية الثقافية التى افرزته مع احترام كل العلاقات والروابط التى تشـــده بها ، فان الصـــعوبة ايضا تكمن فى كيفية توظيف الباحث لأدواته الحديثة وكذلك معاييره المعاصرة فى تعيين ودراســـة وفهم الصور القديمة(٨) .

* ثم يضـــع ملاحظات اجرائية حول منهجه فى البحث ، مثل اســـتخدام اللغة أو الاصطلاح كما كان يكتب فى زمنه ومصـــادر حصوله على مادة البحث ، واعتماده فى الاختيار على أسلوب العينة العشوائيـــة ثم اعتماده أن تكون طريقته فى عرض موضـــوعاته من خلال مجموعة محاور تمثل قضايا ومشكلات واتجاهات كاشفة لخط المجلة .

وبعد تمهيد طويل عن المجلة فى اطار دائرة اوســـع هى صـــحف ومجلات مؤســـسة دار الهلال كجزء من اصداراتها ، واصحابها الاخوين « زيدان » وخلفية سياسية عن نظام الحكم الذى كانت عليه مصر فى مطلع الثلاثينيات ، وفوران الشـــارع السياسى ضد الاســـتعمار البريطانى ونظـــام حكم الأقليات ، ويقع على رأســـها « صـــدقى باشـــا » كيف قرر الأخوان اصـــدار مجـــلة فنية متخصـــصة ينافســـان بهـــا المجلات الفنية الأخرى خاصة روزاليوسف ، والصباح ، وكمغامرة محسوبة فهى مؤسسة عريقـــة ذات تاريخ وتقاليد وخبرات منذ عـــام ١٨٩٥ ، ولذلك برغم صـــدور المجلة كمطبوعـــة قائمـــة بذاتها ويتم تسويقهـــا

بنفس المعنى ، الا انه ومنذ العدد ٢٨ مارس ١٩٣٢ وطيلة سـنوات الاصـدار الأول حرصـت على الكتابة على غلافها تحت عنوانها بشكل واضـح انها « ملحق فنى للمصـور » .

وتحت عنوان (الكواكب ــ القضايا المشكلات) كعنوان رئيسى يأتى العنوان الفرعى مرتبا على النحو التالى :

١ ــ السياسة القضايا العامة ، والذى ينقسم بدوره :

(أ) الموقف من الرقابة .

(ب) ضـريبة الملاهى .

(جـ) الدعم .

(د) القضايا النقابية .

(هـ) الدفاع عن سـمعة البلاد (حـلم هوليود) ثم عنوان فرعى رقم (٢) هو :

(تطوير النشاط السينمائى وانشطة الهواة) والذى ينقسم بدوره الى :

(أ) الثقافة السينمائية (الاعداد الاولى المبكرة) ، (الأعـداد الاولى حتى الشهر العاشر) .

(ب) انشطة الهواة والجمعيات الاهلية المتخصصة .

ثم ينهى بلمحات ختامية ...

وعبر هذه العناوين يرصد الباحث امورا متعددة ، فهو يحاول ان يبرهن ان الدور الذى اختطته المجلة لنفسـها بعيدا عن السياسة بوصفها مجلة فنية متخصصة ، لم يكن صحيحا ويضـرب مثالا بدورها فى مسالة الرقابة وضـرورة ان يكتب تصـريح الفيلم باللغة العـربية ، وقد استجابت الرقابة لهذا المطلب . وهو ما يعنى فى نظره بعدا سـياسيا وطنيا هو مسالة التعريب ، كما يقدم اكثر من مثل عن اصطدام اقلام المجلة مع الرقابة ، سـواء فى اجازة الافلام او منعها والفوضى التى تسـودها وتوعدها بمزيد من الكتابة فى نفس الموضـوع ، وخاصـة بالنسبة للبعثات السينمائية الأجنبية التى تحضر لمصر وتشـوه سـمعة المصريين وهو موضوع مرصود فى كثير من الاعداد .

كذلك موقفها من ضـــريبة الملاهي وفرض الحكومة لها على اثمان تذاكر الدخول للملاهي والمسارح ودور العرض ، بصــرف النظر عن التناقض الذى تقع فيه بالموافقة على فرضـــها على دور العــرض السينمائي ورفضـــها بالنسـبة للمسرح ! ، ثم نشرها بعد ذلك أخبار اضــراب أصــحاب دور عرض الدرجة الثانية والثالثة باقفـــالها احتجاجا على (ما اصــابها من جور فادح من جراء ضــريبة الملاهي التى فرضـــتها الحكومة) ، ثم مسألة عدم دعم المنتجين والمبدعين فى مجال المسرح والســينما ، « فى الوقت الذى يتم توفير كل المساعدة للفرق الأجنبية الزائرة لمصــر والأرقام الفلكية التى تمنح لهم بأرقام ذلك العصــر ، والتســهيلات التى تمنح لهم بالتمثيل على دور المســرح مثل الأوبرا وحصـــولهم على جميع الايرادات مع تخفيض ٥٠٪ من مصـــاريف الســفر والانتقال » ومطالبة المجلة بمســاواة الفرق المصرية بها . كما اهتمت المجلة بالقضـــايا النقابية ــ وضحايا اغلاق المسارح من العاملين نتيجة قلة ايراداتها ــ مهددة فى النهاية بوجوب انشـــاء اتحادات فنية لحمايتهم ، كذلك امتد اهتمامها ودعوتها لتكوين جمعية او اتحادات للشركات السينمائية المصرية ، وان الدعوة لقيام مثل هذا النوع من الروابط أو الاتحادات هدفه لم شــمل الجهود المبعثرة للشـــركات الصــغيرة (فلو ان اتحادا أسس فى مصــر ووجد القانون بأمره المال الكافى لاستطاعوا ان يخرجوا اشرطة مصرية تستحق الاهتمام والتقدير)

كما اهتمت المجلة بالدفاع عن ســمعة البلاد وبحلم هوليود مصر عبر مقالات عديدة مثلمـــا فكر بعضهم فى اقامة مدينة هائلة مثل هوليود مصر الجديدة .

أما دور المجلة نحو تطوير النشـــاط السينمائى وانشــطة الهواة وفيما يتعلق بالثقافة السينمائية يوضـــح الباحث انه عبر مسيرة اصدار المجلة الأول ١٩٣٢ ــ ١٩٣٤ ــ الذى يدور عنه البحث يلاحظ مدى ما بذلته لنشــر وعى ســينمائى يتناسب مع ظروف وانشــطة تلك الفترة ســواء بتقريب المفاهيم الســينمائية لذهن القارىء مع تقديم وجبة اسبوعية موجزة لما يشــاهده الجمهور فى دور العرض ثم اخبار وحياة وانشــطة نجوم الســينما فى مصر والخارج ، وان كان الملاحظ فى الاعمال الاولى المبكرة ان المأمول ان تكون هذه المطبوعة سينمائية فى المقام الأول فقد كان المســرح يشـــغل حيزا صغيرا لا يزيد عن أربعة صفحات ، لكن تبدأ بعد ذلك تزحف المواد المســرحية ببطء حتى تبلغ ما بين ثلاثين وأربعين فى المائة ، كما تظهر بعض صــور الاغلفة لنجوم مصريين مثل « آسيا » و « ام كلثوم » بعد أن كانت قاصــرة على النجوم

الأجانب ، ثم تتوال بعد ذلك صـــور المطربات والممثلات المصريات ، حتى تأخذ طابعا تجاريا أيضـــا عبر الاعلانات فتظهر صورة الراقصة « بديعة مصـــابنى » على أعلان لســـجائر امريكية ، كذلك تلجأ المجلة لتقليد جديد على المجلات الســـابقة ، وهو تقديم كشـــف حساب عن انشـــطتها خلال عام كامل من ظهورها وجملة القضـــايا التى عالجتها ، كما ينضم الى هيئة تحريرها « السيد حسن جمعة » بالاضـــافة الى « احمد بلال » و « محمود سماحة » ويلحق بهم « حسن امام عمر »(٩) .

كمـــا تستكتب بعض العائدين من الدراســـة بالخارج مثل المخرج السينمائى الراحل « نيازى مصطفى » وكانت مقالاته عن السينما الالمانية، و « بدر لاما » عن جولاته فى الاستوديوهات البريطانية . كما تفرد المجلة ومنذ عددها الأول مجموعة من الأخبار تعكس حركة النشـــاط الأهلى وجمعيات هواة السينما خارج القاهرة ، والذى اهتم بها بشكل خاص « السيد حسن جمعة » ، حتى يكاد ينجح فى انشـــاء اتحـــاد للنقـــاد السينمائيين ، بأفكار طموحة بمفهوم ذلك الزمان ، مثل الســـعى لدى الصحف والمجلات للتفريق بين (الا علام والنقد) ، او العمل على تأسيس نادى لمحبى السينما ، لكن يختفى المشروع بابتعاده عن المجلة .

وتحت عنوان (لمحات تاريخية) يختم الباحث بحثه ، بأمرين : كيف ظهرت مبكرا مسالة اللهجة بعمل نسختين من الأفـــلام المصريـــة أحدهما باللغة العربيـــة الفصحى لكى يمكن تصـــديرها للبلاد العربيـــة ، والأخرى محلية بالعامية لمصر(١٠) وكان صاحب الاقتراح هو المخرج « أحمد بدرخان » اما الأمر الثانى فهو اتجاه بعض الممثلين الى التطرف وهجرهم للفن وعلى راسهم عباس فارس ، خصـــوصا بعد ان اصبح المســـرح يعانى كسادا فأطلقوا لحاهم وراحوا يجوبون المدن ويرتادون الكهوف ويركبون قطارات السكك الحديدية وفى كل مكان يقفون وســـط الناس يدعون الى المعروف وينهون عن المنكر ، ويذكرون الناس بالوعيد اذا حادوا عن الصـــراط المستقيم ، ثم عاد بعضهم فى غضـــون سنتين أو اكثر ، ويتساءل الباحث .. هل يمكن عقد مقارنة بين ما يحدث مؤخرا وما حدث فى زمن سابق ؟!

وتحت عنوان آخر (مجلة الكواكب) ملحق رقم (١) يقدم الباحث البيانات الأســـاسية للمجلة مثل صـــدورها أربع مرات شهريا كل يوم اثنين ، وصدور اول عدد ٢٨ مارس ١٩٣٢ ، والأخير ٢٨/١٢/١٩٣٣ ، واسم جهة النشـــر والسعر خمســـة مليمات والاشـــتراكات والتوزيع والاعـــلانات .

البحث السادس : (مجلة فن السينما)

بقلم : زكريا عبد الحميد

يقع البحث فى ٢٢ صفحة وقد صدر العدد الأول فى ١٥ اكتوبر ١٩٣٣ باسم « السينما » وهى مجلة اسبوعية سينمائية متخصصة ، صدرت لتكون لسان حال (أول تجمع للنقاد السينمائيين فى مصر) ، حيث اجتمع فريق من النقاد السينمائيين وفكروا فى تكوين جمعية تدعم جهودهم وتجمع شملهم للنهوض بالسينما فى مصر ، وكان وراء تكوين هذه الجماعة « السيد حسن جمعة »(١١) الناقد الفنى بدار الهلال ، و « احمد بدرخان »(١٢) الذى كان يكتب مقالات الجماعة فى نقاط ستة (هى نفس النقاط التى اتفقوا عليها ابان عمل « حسن جمعة » فى الكواكب) .

١ — انهاض فن السينما فى مصر والدعاية له فى الصحف المصرية والأجنبية المحلية والخارجية .

٢ — موالاة الدور المصرية « دار العرض » بآراء الجماعة لتحسين مركزها واصلاحها

٣ — العمل على تمصير اخراج وتوزيع واستغلال الافلام المصرية .

٤ — السعى لدى اصحاب الصحف والمجلات المصرية للتفريق بين الاعلان والنقد .

٥ — اصدار نشرة فنية غير دورية تكون لسان حال الجماعة ، تنشر فيها كل ما يهم هواة السينما واصحاب الشركات ودور السينما .

٦— العمل على انشاء نادى لمحبى السينما .

وتحت عنوان التعريف بالمجلة وبياناتها الاساسية ، نجد انها صدرت فى التاريخ السابق ذكره باسم (السينما) وعدل اسمها فى العدد الثانى ٢١ اكتوبر ١٩٩٣ الى (فن السينما) لاتضاح ان مجلة اخرى تحمل نفس الاسم ، وسعرها عشرة مليمات ، خفضت الى خمسة من العدد ١٦ الى ١٨ ، وتوقفت بعد العدد الثامن عشر ، اما ابواب المجلة الرئيسية ، فهى الافتتاحية ، واحسن رواية سينمائية لهذا

الأسبوع ، السينما فى مصر والخارج ، فى أدب الفيلم ، تاريخ الصور المتحركة ، قصة الأسبوع ، سؤال وجواب ، بريد القراء ، كواكب الأفلام الجديدة ، ماذا على اللوحة الفضية ، رسائل حره ، لوحة الشرف ، ويبدو الباب الثالث رغم تكراره عبر مجلات سابقة ، الا انه قدم شيئا جديدا هو اشارته الاخبارية عن الأفلام المصرية التى كان يجرى التحضير لها أو تصويرها فى تلك الآونة (الوردة البيضاء) لمحمد كريم وبطولة محمد عبد الوهاب ، و (عيون ساحرة) لاحمد جلال (الكاتب الصحفى الذى تحول الى الاخراج) ، أما الباب الثانى عشر (لوحة الشرف) رغم انه لم يستمر سوى الأربعة اعداد الأولى ، الا انه كان جديدا ايضا ففى برواز مستطيل او مربع يتصدره اسم الفنان او السينمائى يتم الاهداء اليه ، لتفوقه الفنى او لانجازه المتميز ، وقد تم اهداء هذه اللوحة لكل من شركة السينماتوغراف المصرية كمشروع ناشىء لمواجهة الاحتكار الأجنبى لدور العرض ، ولمحمد كريم بوصفه « اول مدير فنى » او مخرج مصرى ، وللاكسندر ايتكمان صاحب شركة ومدير سينما « تريومف » لانه تجنس بالجنسية المصرية وكان واسطة بين السينماتوغراف المصرية وشركة وارنر لتعرض الأولى (تريومف) أفلام الثانية (وارنر) ، وقام بهذه الخدمة دون مقابل ، والى دولت ابيض بوصفها « اقدر ممثلة سينمائية مصرية » ، لكن الأكثر جدة وهو ما لم يسبقها اليه مجلة اخرى هو (اللوحة السوداء) اى للاستهجان وتوجيه اللوم ، وكان هذا لمرة واحدة فقط الى « محمد عبد الوهاب ، واخوين بيضا) ، اذ رفضوا منح حق العرض الثانى لشريط « الوردة البيضاء » الى سينما فؤاد(١٣) .

وتحت عنوان اهداف المجلة يوضح الباحث أن مقالها الافتتاحى فى العدد الاول والثانى : الهدف الأول من بعد صدورها وهو سد النقص الموجود بالصحافة السينمائية المصرية ، أما الثانى فيكشف عن مبرر صدورها وهو عن بعض الضغوط التى بدات تواجهها المجلة بالوسط الصحفى ، ثم يستكمل المقال بقية اهداف وسياسات المجلة وتعضيد لدور الفرد كقضية وطنية ، واهمية الفصل بين الاعلان عن الأفلام ونقدها، وذيل فى خاتمه بشعار (جماعة النقاد السينمائيين) وهو على هيئة مثلث قاعدته لأعلى تضم اسماء الجماعة بالعربية ، علاوة على اختصار له بالأحرف الأولى بالانجليزية .

النقد التطبيقى بالمجلة :

ويرصد الباحث نماذج ما قدمته المجلة فيما يخص النقد التطبيقى ، ويتوقف عند باب (ماذا على اللوحة الفنية) الذى يرى انه يمثل اهمية

مضـــاعفة باعتبارها مجلة النقاد ، وحيث قدمت المجلة متابعات نقدية للأفلام المعروضـة ابان وقت صدورها (بمتوسط ثلاثة افلام بالعدد ، وستة افلام كحد أقصى فى بعض الأعداد) وهى متابعات لأفلام اجنبية باستثناء فيلم مصرى واحد هو (الوردة البيضـاء) ، وقد اشـــتملت بعض هذه المتابعات على جوانب اعلامية وانطباعية بينما عنيت بعضها بتحليل موجز لجملة العناصـــر الفنية للأفلام او (تطبيق قوانين الفيلم عليها) بنفس تعبير المجلة ومنها مقالات عن (الوردة البيضـاء) خرجت عن التقليد السائد وقتها بضرورة تشجيع الأفلام المصـــرية تعضـــيدا للصناعة السينمائية المحلية الوليدة .

كذلك يتعرض الباحث لأبواب رســـائل القراء واتجــاهاتها مع ملاحظة ان عددا منها جاء من جمهور القارئات بالقاهرة والمدن الاقليمية الاخرى فى مصـــر ، ورســـالتان من العالم العربى وهو ما يشير الى اتســـاع رقعة توزيعها ، وبخلاف هذا قدم الباحث عرضا وتحليلا للمواد والموضـــوعات الاخرى المتنوعة بالمجلة والتى امكنه تصنيفها على النحو التـــالى .

١ ــ متابعات خفيفة لنجوم الســـينما الأجنبية ، وقد جاءت فى مجملها بدون توقيع أو اشـــارة للمصدر الأجنبى المنقولة منه وان اشارت المجلة الى وجود مندوبة لها فى أمريكا (هوليود) . وبمعدل ثابت من ٣ الى ٤ موضوعات بالعدد .

٢ ــ موضوعات تثقيفية وسينمائية متنوعة ، مثل مقالات لأدباء وفنانين كبار عن السينما كالدكتور طه حسين والمخرج احمد بدرخان ، وموضوعات عن الحيل السينمائية وعن عناصر هذا الفن المختلفة وعن كبار السينمائيين فى العالم .

٣ ــ موضوعات متعلقة بالنقاد ، وخصوصا بعد ان تكون فرع لجماعة النقاد بالاسكندرية .

٤ ــ مسابقات واعلانات ، ومنها مسابقة لاختيار افضـــل فيلم مصرى فى الموسم ومنحه ميدالية الشـــرف الذهبية واسفرت النتيجة عن فوز فيلم « عندما تحب المراة » اخراج احمد جلال بنسبة ٤٤٪ من أصوات القراء تليه افلام (أولاد مصر) ثم (ذكرى عن خطيئتك) ثم (الضحايا) ثم (الزواج) وكانت الجائزة الأولى مائة قرش فازت بها قارئة من الاسكندرية .

ايضا ، اقامت المجلة مسابقة لأحسن نقد لكنها لم تسفر عن فوز اى من المقالات المرسلة اليها ، ولهذا تم حجب الجائزة الأولى وبقية الجوائز الأخرى (لأن ما كتب لا يستحق أن يسمى نقدا) واخيرا اعلنت المجلة عن مسابقة ـ لم تتم ـ للتاليف السينمائى . كما انها حفلت باعلانات متنوعة فى مقدمتها اعلانات الافلام المعروضـــــة وتذاكرها ، واغلبيتها لافلام اجنبية شغلت صفحتين كاملتين وان حظيت الاعلانات التى لم تخص الأفــلام المصرية بعناية أكبر من صياغة باســلوب يحث الجمهور على التردد عليها .

اهم القضــايا التى تناولتهــا المجــلة :

وقد اجملها الباحث فى محورين رئيسيين :

الاول : يخص الرقابة ومناشدتها اتخاذ موقف حاسم من الافلام الأجنبية التى تضمنت اساءة لمصر او للشرق عموما .

والثانى : هو تدعيم دور العرض وشركات السينما المصــرية فى مواجهة المنافســـة الأجنبية تمشيا مع دعوة المجلة لتمصير صــناعة السينما الوليدة فى مصر .

وفى النهاية يشير الباحث الى اهمية الدور الذى لعبته مجلة (فن السينما) فى الحركة الثقافية السينمائية ابان صـــدورها وحيث ساهمت فى نشــر الوعى والتذوق السينمائى بما حفلت به من مواد وقضــايا فضلا عن مساهمتها فى ارساء تقاليد موضــوعية وعلمية للنقد السينمائى فى تلك المرحلة المبكرة من تاريخ صناعة السينما فى مصر . وقد توقفت المجلة بعد عددها العاشــر لاستقالة رئيس تحريرها السيد حسن جمعة وانفصــاله عن جماعة النقاد بعد ذلك ، واحجام غالبية دور العرض السينمائى المملوكة للأجانب عن نشر اعلاناتها بسبب الحملة ضــدهم على امتداد اعداد المجلة . وفيما بعد ، ذكر السيد حسن جمعة فى الجزء الثانى من موسوعته السينمائية انها عادت للصــدور بعد ادخال تعديلات وابواب جديدة عليها ، ولكن ، كمجلة جامعة وليست مجلة سينمائية متخصصة وايضا تغير اسمها ليصبح (صندوق الدنيا) .

البحث السابع : مجلة كواكب السينما :

مادة علمية : مى التلمسانى ، وتحرير : فريدة مرعى

يأتى البحث فى ثلاث عشرة صفحة حول مجلة صـــدرت بهدف ملء الفراغ الذى تركته مجلتــا (الكواكب) و (فن الســينما) بعد

احتجابها فى الثلاثينيات . لكنها — اى كواكب السينما — لم يكتب لها البقاء طويلا مثل غيرها . واختفت بعد ثلاثة اعداد فقط . اما عن ملامحها فهى مجلة اسبوعية مصورة ، من القطع المتوسط ، صدر العدد الاول والثانى فى ٣٢ صفحة ، ثم خفضت الصفحات الى ٢٤ صفحة فى العدد الثالث (عددها الأول كان بتاريخ السبت ٢٢ سبتبر ١٩٤٣ والأخير بتاريخ ٨ اكتوبر ١٩٤٣) وثمنها خمسة مليمات . طبعت بمطبعة جريدة السياسة تحت اشراف وديع شلبى بينما كان ناشرها هو جورج ابو داود صديق السيد حسن جمعة . وقد اتفق الاثنان (أبو داود وجمعة) على اصدار اول موسوعة سينمائية باللغة العربية باسم « دائرة معارف السينما » فى عدة اجزاء يتولى حسن جمعة كتابتها بينما يتولى ابو داود النشر والتنفيذ . وبالفعل صدر الجزءان الاول والثانى من الموسوعة فى اول اغسطس ، واول سبتمبر عام ١٩٣٤ ، وفى الجزء الأول ظهرت الأخبار الأولى عن المجلة ، وبشكل جذاب عبارة عن مسابقة باسم (لغة العيون) جائزتها اشتراك لمدة ثلاثة اشهر فى مجلة كواكب السينما والتى ستصدرها جماعة دائرة معارف السينما فى سبتمبر من العام نفسه ، وفى الجزء الثانى من الموسوعة اعلن السيد حسن جمعة فى دراسة نشرها يؤرخ فيها للصحافة السينمائية فى مصر عن المجلة الجديدة . ولأسباب مجهولة حتى الآن كما جاء فى البحث ، توقف العمل بالموسوعة . واتفق ابو داود مع ناقد آخر هو كامل مصطفى على اصدار المجلة بدلا من حسن جمعة ، بل وأفرد صفحات فيها لنشر موسوعة جديدة لكامل مصطفى عن السينما .

لم تقتصر (كواكب السينما) على السينما فقط ، وانما اتفقت مع مجموعة من الكتاب للكتابة فى الموسيقى والمسرح والأدب وفن الكاريكاتير ، وكذلك قدمت مسابقات واعلانات .

المواد السينمائية بالمجلة :

على غير المجلات السابقة ، لم تهتم المجلة فى عددها الأول بتقديم افتتاحية خاصة تعلن فيها عن رسالتها او خطتها ، وانما عبرت عن وجهة نظرها من خلال مقالات متفرقة ، ايضا لم تقدم المجلة ابوابا ثابتة ، ولكنها نثرت موضوعاتها السينمائية بشكل متفرق ، معظمها غير موقع ، واغلبها يركز على اخبار السينما العالمية واخبار النجوم الأجانب واسرار حياتهم . وكان حظ السينما المصرية وفنانيها قليلا فى هذه الموضوعات ، وحيث قدم العدد الأول مقالا عن طلعت حرب وخدماته للسينما المصرية ، اما رسائل القراء فقد نالت نصيبها من الاهتمام ، اما القضايا التى طرحتها المجلة فلم يكن للباحثة ملاحظة تميزها فى ثلاثة اعداد فقط ،

لكنها تتوقف عند قضية طرحتها (كواكب السينما) ولازالت مطروحة حتى اليوم هي عدم ملائمة الأدوار للممثلين لاصرار صاحب أو صاحبة شركة الانتاج على الاستئثار بأدوار البطولة . وقضية السينما الناطقة في مصر وعدم كفاءة أجهزة الصوت في دور العرض المصرية مما دفع محمد كريم لعرض فيلمه (الوردة البيضاء) في دار سينما أجنبية وقد دافعت المجلة عن حقه في عرض جيد ، وقضية دور العرض المصرية ولماذا يهتم دعاة القومية بتأسيس دور عرض مصرية لحما ودما ! وتلاحظ الباحثة انه بينما طفا على قضايا المجلة اهتمام بالنزعة الوطنية نظريا فانها خصصت أغلب صفحاتها لأخبار النجوم الأجانب .

أيضا اهتمت المجلة في أعدادها الثلاثة بالمسابقات الفنية ، وبالصور وحيث بدأت الاهتمام بها وكأنه الأصل والمواد المكتوبة هي الفرع ، بل أن الصور احتلت صفحات بأكملها مثلما حدث في العدد الأول ، بالاضافة الى رسوم كاريكاتير للفار ميكي نجم الكارتون الأمريكي وكانت معظم الصور لنجوم السينما الأجنبية والقليل المصريين .

ويتوقف البحث عند قصة (الموسوعة السينمائية) التي سبق الحديث عنها في البداية . الا أن القصة هنا أكثر تفصيلا يتضح منها أن « السيد حسن جمعة الذي كان أحد أربعة كونوا جماعة لنقاد السينما في مصر في أغسطس عام ١٩٣٢ (كان الثلاثة الآخرون حسن عبد الوهاب وأحمد بدرخان ومحمد كامل مصطفى) اختلف مع زملائه لأسباب غير واضحة ، لم نتم التحقيق معه ، وشطب من الجماعة وانفصل عنها ، ثم اتفق مع الناشر أبو داود على اصدار أول موسوعة للسينما وعلى اصدار مجلة (كواكب السينما) في نفس الوقت تم التنويه عن ذلك الاتفاق مرارا الى أن فوجيء القراء بالموسوعة ثم المجلة تصدران بمحرر آخر هو محمد كامل مصطفى ، وقد دأب كامل مصطفى على الهجوم على السيد حسن جمعة وعلى موسوعته وعلى انكار صفة الموسوعة عليها في (كواكب السينما) واعدا القراء بموسوعة أخرى يكتبها هو ، فاذا بها صفحات هزيلة مكررة ضمن العددين الأول والثاني فقط (واختفت في العدد الثالث) لا ترقى الى مستوى الخطة التي كتب عنها بالتفصيل حسن جمعة في مقدمة الجزء الأول من الموسوعة – قبل اقصائه عنها – وحيث أعلن وقتها أنها ستكون بمثابة (دليل سينمائي عالمي للمشتغلين بالسينما وهواتها ، ولتأكيد كل من الباحثة ومحررته على هذا الرأي تقدمان فقرة من مقال كتبه المخرج صلاح أبو سيف في العدد ٥٨١ من مجلة (العروسة والفن السينمائي) الصادرة عام ١٩٣٦ بعنوان (نقاد السينما في مصر كما يراهم أحد الهواة) حيث يهاجم فيها أبو سيف الناقد كامل مصطفى لأنه مدع .

الى جانب هذا اهتمت المجلة بالمواد الثقافية والفنية الأخرى مثل الموسيقى والمسرح والأدب ، ومواد اخرى مثل شئون المراة ، وبالاعلانات ، فى محاولة منها لارضاء جميع الأذواق واستقطاب كل المتعطشين الى الثقافة العامة والفن ، لكنها محاولات باءت بالفشل ، فاختفت بعد العدد الثالث تماما برغم اصدار اصحابها نداءات الى القراء لموافاتها بآرائهم وطلباتهم ، وهى محاولة للانقاذ لم تتم ، حتى غابت المجلة عن الساحة دون أن تترك بصماتها ، ودون ان تسهم فى تكملة مسيرة الحركة النقدية التى كانت قد بداتها مجلة (الصور المتحركة) واستمرت مع مجلة (معرض السينما) ثم (عالم السينما) و (الكواكب) و (فن السينما) ولكنها من ناحية اخرى قدمت الكثير من الموضوعات السينمائية الشيقة والخفيفة التى من الممكن ادراجها تحت بند (الثقافة السينمائية) والتى كانت كفيلة بجذب الشباب ورواد السينما لو كانت قد استمرت .

البحث الثانى : « مجلة النجوم الجديدة » :

« الثريا سابقا » اعداد : هشام لاشين

يقع البحث فى « عشرين صفحة » ويشير لظهور مجلة (النجوم الجديدة) بين عامى ١٩٤٣ — ١٩٤٨ كمجلة فنية اسبوعية تنافس المجلات الموجودة فى تلك الفترة .

ولكنها قبل ان تصدر باسم مجلة (النجوم الجديدة) كان لها تاريخ اسبق باسم آخر هو مجلة (الثريا) نسبة لصاحبتها ورئيس تحريرها اللبنانية « ثريا عبد اله حسون » والتى اصدرتها فى البداية عام ١٩٤٣ كمجلة اسبوعية نسائية ادبية ، وفكاهية مصورة وقد استمرت لمدة تسع سنوات (١٩٣٤ — ١٩٤٣) ، بعدها تحولت الى مجلة فنية فقط من نفس مكان اصدارها ، وكانت قد اضافت جملة لها دلالتها الى ترويستها هى انها (اخلاقية مصورة لرفع شأن المراة المصرية) ، وقد لازمتها هذه الصفة الأخلاقية بعد ان تحولت الى مجلة فنية فى حكمها على الأعمال والأمور الفنية بشكل علم ، وعلى السينمائية بشكل خاص ، وحيث كان المنظور الأخلاقى يحكم البحث بحكم تعاملها مع القيم والمعانى المطروحة — خلال الاعمال الفنية — ومن هنا جاءت معظم كتاباتها حول الافلام المسيئة للقيم والأخلاقيات وحول المتقمين والمتاجرين بالفن وهو ما يرى الباحث انه توجه مميز للمجلة بصرف النظر عن اسلوب المعالجة ولغة الخطاب واللذان كانا يرتفعان احيانا ويهبطان كثيرا ، والى مستوى السب والقذف (والدرجة وصف

احد المؤلفين بجلة ونوع حمار بآذان طويلة فى التأليف والحوار) . وقد تخصصت مجلة النجوم فى السينما فى المرحلة المتأخرة من عام ١٩٤٥ بسبب تغيير المجموعة التى تحررها والتى نوهت المجلة عنه فى العدد (٥٥) قائلة : انها قنبلة ذرية فى عالم الصحافة الفنية ، لكن العدد التالى (٥٦) لم يحمل هذه القنبلة الفنية الا انه قدم مرحلة جديدة فى تحريرها ركزت على السينما اكثر من اى شىء آخر .

ومن هنا ركز الباحث فى بحثه على الفترة التى بدأت بالعدد (٥٦) وحتى آخر عدد ظهر من المجلة (العدد ٩٦) وهى أعداد بدأت فى ١٢ اكتوبر عام ١٩٤٥ وصدر آخرها فى ١٣ يناير عام ١٩٤٧ .

وفى حديثه عن تبويبها يشير الباحث الى عدم استقرار تبويب المجلة فى بدايتها بسبب تغير مسئول التحرير فيها . فبينما صدر العدد الأول فى حجم صغير فانها تحولت للقطع المتوسط ابتداء من العدد الثالث ، بينما اختفى مدير ادارتها وتحريرها الأول « عبد العزيز سلام » بعد العدد السابع ، وفى العدد رقم ١٣ يظهر اسم « عمر رشدى » مشرفا على التحرير و « حسن امام عمر » سكرتيرا للتحرير ثم يصبح « عبد الله احمد عبد الله » هو مسئول التحرير فى العدد رقم (١٨) ، وبعد اربعة اعداد فقط يعود « حسن امام عمر » كمسئول التحرير ثم يختفى اسمه فى العدد رقم (٢٩) ويظهر اسم جديد هو « عبد الحليم بيومى » ، الذى يختفى بعد اربعة اعداد فقط ، وتظل المجلة باسم صاحبتها فقط ، وبدون استقرار فى الشكل والتبويب حتى العدد (٥٣) الذى كان بداية اهتمامها بالسينما ، وحيث ظهر اسمان جديدان هما (فؤاد البعلى) و (فرعون الصغير) اللذان توليا تحريرها وقتئذ .

كيف قدمت (النجوم) قضايا السينما ؟

من العدد (٥٦) بدأت النجوم تركز على قضايا السينما ، وكان عدد صفحاتها ١٨ صفحة وغلافها من لونين واغلب اغلفتها لنجوم السينما المصرية او الأجنبية كمشهد مثير من فيلم (للترويج عنه) بالاضافة لترويسة امامية لصاحبة المجلة (فرعون الصغير كما أطلق على نفسه) والذى حرر بقلمه اللاذع ابوابا عديدة . وقد بدأت المجلة بسعر ٢٠ مليما للعدد ارتفع الى ٣٠ مليما فى العدد الممتاز الوحيد الذى أصدرته فى السنة العاشرة . وقد وضعت الافتتاحية فى الصفحة الأولى تواجهها كلمة قصيرة مع أبواب متنوعة تعلق فيها المجلة على مقالات واخبار نشرت بمجلة (السينما) التى كان يراس تحريرها أحمد كامل مرسى . وكانت (النجوم) تناصب (السينما) العداء . كما

ظهرت فيها مقالات متفرقة لأسماء غير ثابتة مثل فريد الأطرش وفريد المزاوي ومحمود تيمور بالاضافة لنقد فيلم حديث تغلب عليه الانطباعية ومعارك مع السينمائيين ، ومقال ثابت بعنوان (كلمتى) بتوقيع فؤاد البطلى ، وابواب اخرى ثابتة مثل (قصة الأسبوع) و (النجوم فى عز الظهر) ، وأبواب أخرى ثابتة تظهر وتختفى حسب الظروف مثل (الفن فى الأقطار الشقيقة) و (بين الشعوب) وباب نقدى يأخذ شكل الديالوج بعنوان (خواطر) و (تعليقات من قراء النجوم) ومسابقات من نوعية (مسابقة النجوم الكبرى) التى تدور حول نجم مصر الأول ، وكذلك تضمنت المجلة مقالات مترجمة بأسماء نجوم عالميين . اما أغلب اعلاناتها فقد كانت عن الأفلام الجديدة .

ملاحظـــات :

ويطرح الباحث منهجا بحثيا طبقه على مجلة النجوم ، حيث رآها نموذجا لمجلة تقترب كثيرا من الصدق فى عرض المشاكل وقضايا سينمائية طرحت بالحاح فى فترة الحرب العالمية الثانية ، ولكنها كانت تتجاوز الموضوعية فى وجهات نظرها لدرجة السب والقذف تحت مسمى النقد ، وهو تجاوز اشتركت فيه معها مطبوعات اخرى عديدة فى هذه المرحلة وهو ما يعكس خللا فى اساليب التعامل المبكرة بين بعض المثقفين ومن هم بعيدين عن الثقافة .

كما يلاحظ الباحث دفاع المجلة المستميت عن النقد والنقاد ، وتبنيها قضية احياء نمو النقد من جديد بعد تفككه . لكن المفاجاة أن من تبنى هذه الدعوة كانت لديه وجهة نظر غريبة فى النقد تعتبر الحديث عن حرفيات الفن السينمائى ولغة الصورة مجرد كلام فارغ لا يفهمه الناس ولا يزيد عن كونه ... كلام كتب ... ولكن هذا ايضا لم يمنع تبنى المجلة لقضايا هامة فى منظور النقد مثل السرقة والاقتباس من الأفلام الأجنبية ، وكذلك التركيز على قضايا فرعية بعيدة عن هموم الوطن . وهناك ملاحظات اخرى فرضت نفسها مثل اهتمام المجلة بالهجوم الشرس على مجلة (السينما) الصادرة فى نفس الفترة ، وهجومها الشرس على اسماء بعينها مثل أبو السعود الابيارى واحمد بدرخان وبدر لاما وهجومها على السينما المصرية واتهامها لها بالاساءة لسمعة مصر وموافقتها المناهضة من الفنانين أنفسهم ولهجة الشماتة فيهم عند اثارة قضية الضرائب ، وفى الجانب المقابل ، فقد لاحظ الباحث مقدرة المجلة على الفصل بين موقفها من بعض القضايا والأعمال وبين صناعها والمسئولين عنها على المستوى النقدى وهو نوع من الاستقلالية يحسب لها . وأخيرا يؤكد الباحث بأنه اذا كان

لا يستطيع الجزم بأن المجلة قد ساهمت في نشر التذوق السينمائى بشكل كبير ، فانه من المؤكد انها استطاعت تحريك حالة الركود السينمائى بالقائها حجرا فيه برغم تجاوزها الموضوعية أحيانا ، ويشير الى استبعاد المجلة من قائمة المجلات السينمائية المتخصصة التى أوردها الدكتور احمد المغازى فى كتابه (الحركة الوطنية والتخطيط الثقافى) اعتمادا على ترويستها التى تؤكد انها (فنية) برغم تجاوز مساحة الكتابة السينمائية لنسبة ٧٠٪ من حجم صفحاتها وهو ما يراه جديرا باعادة النظر ... خاصة وقد خاضت معارك هامة غير معركة النقد ومفهومه مثل معركة الرقابة وتسطيح الفيلم المصرى للأعمال الأدبية المأخوذة عنها ، واساءة الافلام الأجنبية للعرب والمسلمين وحماية السينما من الدخلاء وكذلك قضية القومية العربية وحتى قضية الوجوه الجديدة .

البحث التاسع : مجلة (السينما) :

كتب المادة العلمية لهذا البحث احمد حسونة ، وحرره : وليد الخشاب

ويبدأ محرر البحث تقديمه له بأن مجلة (السينما) التى ظهر العدد الأول منها يوم الاثنين الاول من يناير ١٩٤٥ ، واستمرت فى الظهور حتى مارس ١٩٤٨ تحمل أصداء تلك الفترة التاريخية المشحونة التى ظهرت فيها وتمثل وثيقة هامة تؤرخ للسينما المصرية فى النصف الثانى من الاربعينيات ، وقد أصدرها رئيس تحريرها أحمد كامل الحفناوى كمجلة اسبوعية من القطع الكبير ، متوسط عدد صفحاتها ٢٨ صفحة وثمنها ثلاثة قروش ، وتتصدر غلافها صورة ممثلة او ممثل مصرى او عربى بالابيض والأسود باستثناء بعض الأعداد المحدودة .

لم تذكر المجلة اسماء هيئة تحريرها الا فيما ندر ... ولم يكن هناك كتاب كثيرون ثابتون بها وان كان هناك البعض المحدود ولقد ادى عدم ثبات الكتاب لعدم ثبات الأبواب نفسها الا فى النادر . اما الموضوعات فتنقسم الى قسمين ، الأول جماهيرى ويتضمن اخبار النجوم والأفلام فى مصر والخارج ، وحوارات مع النجوم ومقالات باقلامهم وبريد القراء ، اما القسم الثانى فكان يضم مواد عامة وفنية وسينمائية مثل الأقوال المأثورة والقراءات فى الفن ثم النقد السينمائى والتعريف بعناصر فن السينما وتاريخها .

ويتعرض البحث لعلاقة السينما بالمرحلة التى شهدت انتهاء اكبر حرب عالمية شهدتها البشرية وقتها (الحرب العالمية الثانية) وكيف

تأثرت السينما بالظروف الاقتصادية والاجتماعية التى حكمت الحقبة وأولها ظهور طبقة جديدة من المنتجين « أغنياء الحرب »الذين غسلوا نقود تجارتهم الأولى فى السوق السوداء وتوريد البضائع لجيوش الاحتلال الانجليزى ، ثم كتجار للمخلفات العسكرية ، فى الانتاج السينمائى بصفته مجالا جديداً مضمون الربح ، ووسيلة للرقى الاجتماعى والدخول فى عالم النجوم المضىء . وقد فرضت هذه الطبقة ذاتها على السينما وكذلك أنماطها الانتاجية السريعة التى تعنى بزيادة الكم دون النظر لاعتبارات الفن والثقافة ، متوجهة لجمهور ظهر بقوة وقتها من عمال الصناعة الذين عملوا فى الصناعات المصرية الناهضة منذ الثلاثينيات وفى خدمة الجيش البريطانى . كانوا فئة مقتدرة ماليا وقاصرة ثقافيا ، أقبلت على أفلام التسلية الساذجة التى عرفت آنذاك باسم « أفلام الحرب » والتى يرى الباحث أنها معادلة لأفلام المقاولات (السبعينيات والثمانينيات) .

وغير هذه الطبقات من المنتجين والجمهور ، واجهت السينما المصرية مشاكل عديدة وقتها فى بنيتها الأساسية ، وفى توزيعها ، وفى منافسة الفيلم الأمريكى لها ، وفى تحكم الموزع الخارجى فى الفيلم المصرى بسبب قلة دور العرض وعجزه — أى الفيلم المصرى — عن تغطية تكاليفه من الداخل فيذعن لرغبات الموزع المتجهة الى التسلية والابتذال .

أيضا تدهور الاستوديوهات الكبيرة والصغيرة ... وقد أصبحت مجلة (السينما) منبرا لهذه القضايا منذ ظهورها حيث تبنت مواقفا واضحة من قضايا الهوية الوطنية للسينما المصرية ، والدعوة لدعمها لمواجهة المنافسة الأمريكية . وكان موقفها الوطنى منطلق من موقف قومى متشدد فى انتمائه المصرى والعربى ، ومن حساسية تجاه الأجانب ، مع تهدد آخر فى التوجهات الأخلاقية مما قرب المجلة من أطروحات مجلة (مصر الفتاة) الأخلاقية والقومية ، وقد اتفق هذا مع موقف المجلة من الملك باعتباره رمزا للوطن ، وحيث تصدرت صورته غلاف العدد الأول. أما الافتتاحية والتى حملت اسما ثابتا هو « كلمة السينما » فقد تعهد للقراء بأنها سوف تصبح من عوامل الثقافة الفنية الخالصة ومشعلا لنشر الفن ، وبالفعل سارت مجلة (السينما) على نهج واضح فى علاقتها بالقارىء ، وبحيث اصبحت الافتتاحية بمثابة رسالة اسبوعية تعنى بتوضيح مواقف المجلة الفنية والسياسية أو تتناول الفن بمنظور السياسة والعكس ، فهى تشجع السينما المصرية كواجب قومى وتأكيد طابعها القومى مع ابداء الحساسية تجاه الآخر وتحذر من وقوع السينما فى أيد الأجانب لأنه أخطر من وجود المعاهد الأجنبية فى مصر ، وسياسيا اتخذت (السينما) مواقف عربية متشددة ،

سواء ضد احتلال فرنسا لسوريا ولبنان أو بريطانيا لمصر أو طرح وظيفة السينما ومنظور عربي معاد للاحتلال .

وغير الافتتاحية ، فان الهموم القومية بأبعادها ظهرت فى الابواب الثابتة للمجلة ، وكذلك الأبواب المتحركة ، والمواد المستقلة وحيث ضمت كتابات بأقلام عديدة مثل حسن امام عمر الذى دعا لعرض الفيلم العربى فى دور العرض التى يملكها أجانب بمصر ، وكذلك عبد القادر التلمسانى الذى اعلن فشل تجربة دبلجة الافلام الأمريكية باللغة العربية بينما دافع عنها احمد كامل مرسى ، كذلك شنت المجلة حملة ضد افلام الحرب بابتذالها .

نموذج هوليود وصناعة النجم :

احتذى كتاب مجلة (السينما) بهوليود كمثل اعلى — فنيا ونقديا — دون أن يقعوا فى فخ التبعية او الانبهار ، بل كان هدفهم صناعة افلام مصرية جيدة بمقاييس هوليود ، وبنفس المنطق عمدت المجلة الى تبنى أساليب هوليود فى صناعة النجوم المصريين ، ووسائل هذه الصناعة ، وافردت لها ابواب عديدة ثابتة مثل (اخبار اليوم) و (هذه هى الأخبار) و (يكون فى علمك) و (جولة فى الاستوديوهات) و (الفن فى الأقطار الشقيقة) و (هذا هو ... وهذه هى) . كما قامت المجلة باجراء لقاءات وحوارات مع النجوم ، واستكتبتهم فى أبواب خاصة مثل (يعجبنى ولا يعجبنى) و (الف صنف) و (وخواطر عابرة) ، وقدمت أقوالهم المأثورة ، وفتحت ابوابا للاتصال بينهم وبين القراء (من القراء واليهم) و (من القراء الى الكواكب) . ايضا اهتمت المجلة باخبار نجوم هوليود وصورهم .

نحو تأسيس النقد السينمائى :

سعت مجلة (السينما) الى ارساء قواعد للنقد الموضوعى المؤسس على معايير واحدة ، ومنطق منهجي بعيدا عن نقد المجاملات والانطباعات والخدمات الصحفية البحتة ، ورغم ان القيم النقدية فيها كانت تقاس على القيم الهوليودية كثيرا ، الا ان هم تأسيس نقد مصرى كان يشغل المجلة وباب الواجب الوطنى . وهنا ثبت باب لنقد الأفلام المصرية بل وآخر لنقد الافلام الأجنبية ، وطرحت منذ عددها اول قضية النقد السينمائى بوصفها قضية فنية محورية ، بل انها قامت — ربما للمرة الأولى — بعمل استفتاء بين الفنانين والسينمائيين حول افضل ناقد سينمائى وفاز فيه احمد كامل الحفناوى باكتساح ،

ثم حاولت المجلة فى سعيها لنقد نزيه ومحترف أن تعهد بمهمة النقد الى لجنة شكلتها من محكمين لكل عناصر العمل الفنى الا انها فشلت .

وعلى مدى تاريخها قدمت (السينما) ٤٥ فيلما مصريا منها أفلام بقيت فى الذاكرة مثل (سفير جهنم) و (سلامة فى خير) و (ليلى بنت الفقراء) و (النائب العام) و (لست ملاكا) و (الماضى المجهول) و (لعبة الست) بمحاولة طرح نفسها كنموذج لنقد يعوض غياب النقد المنهجى عن الساحة ، وفى معظم مقالاتها اليومية التزمت المجلة بمنهج تعليمى وتقييمى ، وتجنبت الدخول فى مهاترات كثيرة (وان دخلت فى بعضها) كما اهتمت بادارة حوار حول القيم النقدية العامة التى تتناولها الأفلام المصرية ، وكنموذج لذلك الحوار عرض البحث للحوار الذى دار فى (نادى السينما) بين وزير الخارجية الدكتور محمد صلاح الدين ووزير الشئون الاجتماعية ـ المسئول عن السينما وقتها ـ عبد المجيد بدر وبين يوسف وهبى حول السينما المصرية ضمن حملة قادتها المجلة عن (عيوب السينما المصرية) وشحنت لها أقلام المثقفين والكتاب والسينمائيين .

وقد أسفر هذا الاهتمام بالسينما وباصلاحها عن اجراءات هامة وقتها منها الزام دور العرض الأجنبية بعرض الأفلام المصرية لمدة شهر على الأقل فى العام ، واقرار نظام جديد لتوزيع الأفلام الخام على أصحاب السيناريوهات الجيدة ودعمهم .

أما عن نقد الأفلام الأجنبية والتى كان يتولاه عبد القادر التلمسانى فقد احتل مساحة ما بين صفحة الى أربع صفحات كاملة تراعى تنوع جنسيات الأفلام ، وكان الناقد واضحا فى عدم اعجابه بالسينما الأمريكية .

نحو ثقافة سينمائية :

خصصت مجلة (السينما) مساحات كبيرة للتثقيف السينمائى والفنى ، وللثقافة العامة فى مقالات متنوعة ، وأبواب ثابتة ، حيث أشار رئيس التحرير فى العدد الاول الى أن الثقافة الفنية هى هدف أصيل للمجلة لوعيها بأهمية توفيرها لتمكين المتفرج من التذوق والتمييز بين الغث والثمين ، وتنمية ذوقه ووعيه ، ومن أمثلة أبواب الثقافة الفنية (محكمة الراى العام) و (كاريكاتير) و (طور الفن) و (دراسات) و (خلف الكاميرا) و (الثقافة السينمائية) الذى حرره بدرخان منذ العدد الاول واحتل صفحة كاملة الا عمودا ولمدة ١٤ أسبوعا وحيث أكد فى بداية تحريره على الدور الاجتماعى والتعليمى للسينما مما يجعل

الاهتمام بدراســتها مشروعا ثقافيا مثلما هو مشروع اقتصادى ، وان للسينما دورا نضــاليا وثقافيا وحيث (دعت الى الســلام والى الحرب فى مواجهة الظلم ، والى تحرير المرأة ونشرت أفكار كبار الكتاب وساهمت فى نشر الفنون الأخرى) .

وفى الأعداد التالية واصــل بدرخان مشــروعه فى اتجاه الحديث عن مراحل وفنون صناعة الفيلم ، واتخاذ أفلام هوليود نموذجا ومعيارا . كذلك ناقشــت المجلة قضــايا ثقافية وسينمائية أخرى من خلال عدد من السينمائيين والمثقفين مثل احمد كامل مرسى وعبد القادر التلمسانى وأميل بحرى وعبد المجيد توفيق زكى وعبد الحليم نويرة ، وقدمت سلاسل من المقالات فى مجالات ثقافة السينما مثل سلسلة كتبهـا عبد الفتاح ابراهيم ، وأيضا أفردت مساحة للدراســات وترجمات الكتب السينمائية كما انفتحت المجلة على الفنون الأخرى ، وعلى مجالات الثقافة العامة وعلى الأدب القصصى ، وقدمت تحقيقات سينمائية هامة وأبوابا ثابتة لتوعية الجماهير ، كذلك عنيت (السينما) بتاريخ السينما فى العالم ، واحتفت بتاريخها فى مصر بشكل خاص ... (أما السينما كصناعة) فقد تناولتها المجلة من منطق العلاقة الوثيقة بين النشــاط الاقتصادى والفن ، وعلى مدار اعدادها دعت المجلة لحماية الفيلم المصرى وتوسيع ســوقه الداخلية بل قدمت بحثا متكاملا على مدار ثلاثة أعداد أعده عبد الفتاح قاسم الأستاذ بالمعهد العالى للعلوم المالية والتجارية حول صناعــة الســينما فى مصر يعتبر وثيقــة عن اقتصــاديات الصــناعة فى الأربعينيات ، ودليلا على وعى أهل المال والاقتصاد بأهمية السينما . وطبقا لهذه الدراسة فان عدد الشــركات المنتجــة وقتها بلغ حوالى ٤٥ شــركة ، ورأس المال الذى تستثمره فى السينما يقدر بحوالى ٢ الى ٢ر٥ مليون جنيه .

البحث العاشر : مجلة « سينى فيلم » سينما الشرق :

الباحثة مى التلمسانى :

تختار مى التلمســانى لبحثها عنوان دال هو « اثنا عشر عاما من الدفاع عن الســينما المصرية » وتبدأ برصــد ظهور المجلات الفنية المتخصصة « السينما منذ العشرينيات بداية بمجلة الصور المتحركة (عام ١٩٢٢) وحتى مجلة فن السينما (عام ١٩٣٣) » ثم ترصد الاهتمام بالسينما فى المجلات والدوريات المصــرية غير المتخصــصــة فى نفس هذا التاريخ ســواء مجلة (الجديد) التى اصــدرها محمد المرصفى عام ١٩٢٨ او مجلة (الرسالة) التى اصــدرها احمد حسن الزيات عام ١٩٣٢ وكذلك

جريدة (الاهرام) التى خصصت صفحة شبه يومية لفن السينما .
كذلك استعانت الباحثة برصد قام به جورج واصف الصحفى بالأهرام والمتخصص فى مجال الصحافة السينمائية لعدد من المجلات الفنية والسينمائية التى ظهرت فى الأربعينيات مثل مجلة النجوم (١٩٤٣) ومجلة دنيا الفن (١٩٤٧) ومجلة الاستوديو (١٩٤٩) ومجلة سينما الشرق (١٩٤٨) التى يدور عنها هذا المبحث ، وكذلك مجلة الفن (١٩٥١) ومجلة سينما مجازين (١٩٥٢) التى كانت تصدر بالفرنسية ومع هذا الرصد اتفقت الباحثة مع الراصد فيما ذهب اليه — وما أكدته المراجع التاريخية ايضا — فى ان المجلات المصرية تبنت صيغة مجلات « الفنون الشاملة » كحل افضل بعد محاولات عديدة للتخصص فى مجال النقد والتكنيك ، وحيث كفلت لها هذه الصيغة انتشارا كبيرا سمح لها بالاستمرار والثبات ، وقد ساهمت الآثار السلبية للحرب العالمية الثانية فى التأثير سلبيا على الصحافة الفنية المتخصصة والتى لم تعد للظهور الا قرب انتهاء هذه الحرب ، فصدرت (السينما) عام ١٩٤٤ ثم مجلة (سينما الشرق) عام ١٩٤٨ ، وبينما اختفت الأولى مثل غيرها من المجلات المتخصصة فان الثانية اعتبرت الاستثناء الوحيد من بين المجلات المتخصصة والتى استمرت لمدة اثنى عشر عاما كاملة .

وقد صدرت مجلة الفيلم — سينما الشرق — لمؤسسها جاك بسكال فى ١ مايو ١٩٤٨ لتعلن منذ البداية انها (مجلة خاصة بشئون السينما بالشرق) وانها تصدر باللغتين العربية والفرنسية (وكان تخصصها هو التوزيع) ، وكان أول رئيس تحرير للمجلة هو (فوزى الشتوى) ولمدة اربعة اعداد فقط ، اما صاحب الامتياز الأول فهو (محمد حماد) قبل ان تنتقل مسئولية المجلة بالكامل الى (جاك باسكال) فى العدد ٢٧ من السنة الثالثة حيث تتم الاشارة اليه بوصفه ناشرها ورئيس تحريرها والمدير المسئول عنها ، وقد رصدت المجلة كمطبوعة نصف شهرية مؤقتا وكان محرر القسم العربى (جبريل ابراهيم) .
وقد ذكرت بيان بالمراسلين فى القسم الفرنسى وتكررت هذه الاشارة حتى توقفت فى العدد العاشر .

وقد تراوحت صفحات المجلة فى البداية بين ٢٠ صفحة للقسم العربى و١٢ للفرنسى .

ثم زادت الصفحات تدريجيا لتصل فى السنة الثالثة الى ٢٧ صفحة للقسم العربى و ٢٠ صفحة للفرنسى • وفى السنوات الأخيرة بلغت الصفحات نحو ٥٠ صفحة لكل قسم .

تلاحظ الباحثة أن مواد القسمين واحدة تقريبا سواء فى المادة المكتوبة أو المادة المصورة ، فالنص العربى ترجمة حرفية للنص الفرنسى الا فيما ندر ، والصور هى نفسها وكذلك الأبواب الثابتة أما الاختلاف فيوجد فى صنف الموضوعات وفى اضافة بعض الصور الى القسم العربى (صور الأفلام العربية) وفى اضافة اعلانات عن الأفلام الأجنبية فى القسم الفرنسى والأفلام العربية فى القسم العربى وأحيانا ما يظهر الاعلان مرتين باللغتين فى نفس العدد ، فضلا عن الاختلاف فى ترجمة عناوين الأبواب الثابتة مثل باب (شاهدت لك) الذى يصبح بالفرنسية Critique analytiquie des Films اى « نقد تحليلى للأفلام »

وقد اعتمدت مجلة الفيلم – سينما الشرق – التى تحولت منذ العدد الصادر فى ١٧ أغسطس عام ١٩٤٩ الى مجلة (سينى فيلم) على نظام الاشتراكات ، باعتبارها مجلة تصدر وتمول بواسطة جمعية مشتركين مجموعهم خمسة آلاف مشترك من العاملين فى صناعة السينما ، كما تشير ادارة التحرير فى المجلة الى أن توزيعها يصل الى السينمائيين فى مصر والشرق الأوسط وتركيا وأفريقيا الشمالية وأوروبا وأمريكا وأنها سوف توزع بنظام الهدايا لمدة شهرين حتى تبلغ الاشتراكات النسبة المطلوبة .

وفى خلال اثنى عشر عاما كاملة من صدور المجلة توقفت عدة مرات أعوام ١٩٤٩ و ١٩٥٧ و ١٩٥٦ (بعد وفاة جاك بسكال فى ١١ مايو عام ١٩٥٦) وأحيانا كانت تصدر فى عدد واحد يضم الأعداد والشهور السابقة التى توقفت فيها عن الصدور ، ورغم اعلانها الدائم فى سنواتها الأولى أنها مجلة نصف شهرية الا أن ذلك لم يتحقق سوى خمس مرات فقط فى مايو وأكتوبر ونوفمبر وديسمبر من عام ١٩٤٨ ثم فى يناير عام ١٩٤٩ حيث صدر منها عددان كل شهر من الأشهر الخمسة ، وفى المقابل ، فقد صدر من (سينى فيلم) أحد عشر عددا خاصا كان أولها العدد رقم ٨ (١٦ أكتوبر ١٩٤٨) عن جوزيف سكتك مدير عام شركة فوكس للقرن العشرين بمناسبة مرور ٢٠ عاما على اشتغاله بالسينما وكانت الأعداد الخمسة التالية عن مرور ٢١ عاما على مولد صناعة السينما فى مصر ، وعن مشكلة تصدير الفيلم المصرى للأسواق الخارجية ، وعن التوزيع ودور العرض واستخدامها للتقنيات الحديثة ، قوانين تنظيم السينما فى مصر وغيرها من قضايا السينما الهامة ، وكان آخر الأعداد الخاصة التى أصدرتها سينى فيلم العدد رقم ١٢٨ / ١٢٩ (نوفمبر / ديسمبر ١٩٥٦) عن أحوال السينما المصرية التى تكبلها الضرائب .

التحرير والتبويب :

ظل جاك باسكال يكتب افتتاحية المجلة حتى وفاته كما ظل رئيسا للتحرير لأعوام طويلة وان كانت الاشارة نادرة الى هيئة التحرير بالمجلة ، وقد تعاقب على رئاسة التحرير آخرون بداية من فوزى الشتوى فى الأعداد الاربعة الأولى الى عثمان العنتبلى (لعدد واحد) الى يوسف جبره (ثلاثة أعداد) وحتى حسن امام عمر الذى راس الأعداد الثلاثة الاخيرة من المجلة و كذلك الأمر مع سكرتارية التحرير من جبريل ابراهيم الى عبد النور خليل الى حسن امام عمر .

وكما تغير مقر المجلة عدة مرات فقد تغيرت قيمة الاشتراكات فيها ايضا كما اختلف مجموع الأعداد الصادرة منها في العام الواحد فلم يستقر عددها مطلقا وظل يتراوح بين ٨ أعداد و ١٥ عددا فى السنة الواحدة نتيجة للتوقف عن الصدور او اختلاف بداية العام عن الأعداد الأخرى . ايضا اختلف غلاف المجلة على مدى سنوات صدورها عدة مرات ابرزها ما بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ حيث اصبح الغلاف باكمله صورة من العلم المصرى بالوانه الأسود والأبيض والأحمر .

كان غلاف سينى فيلم يحمل اعلانا عن الدليل السينمائى للشرق الأوسط ثم أصبح عرضا لموضوعات العدد وأبواب المجلة (ونادرا ما كان الغلاف يحمل صورا) وكان بسيطا لا يحمل من جماليات الاخراج الفنى ما نراه فى مجلات اليوم .

وقد احتلت الأبواب الثابتة المساحة الأكبر من الاهتمام والرعاية وحيث احتلت أبواب الافتتاحية والأخبار المتنوعة والقصيرة والنقد التطبيقى المركز الأول ، ومن اهم الأبواب الثابتة غير الافتتاحية التى تعبر عن توجهات هيئة تحرير المجلة باب (اخبار قصيرة) الذى يضم أخبار الفنانين والمنتجين ودور العرض والمهرجانات ، وباب (شاهدت لك) الذى يتضمن تحليلا للأفلام العربية والأجنبية التى تعرض فى نفس الوقت .

وهناك ابواب اخرى كثيرة ظهرت واختفت او ظهرت متأخرة واستمرت مثل باب (فى الصميم) الذى كان يقدم نقدا لظاهرة من الظواهر التى تتعلق بالفيلم المصرى ، وباب (الركن الفنى) الذى ظهر فى يناير ١٩٥٤ لمتابعة التطورات التقنية فى السينما مثل اختراع انيس عبيد طريقة جديدة لطبع الترجمة على افلام ١٦ مم وتطور استخدام الصوت وموضوعات اخرى شديدة التخصص توقف نشرها بعد

أعوام قليلة من ظهور المركز الفنى ، ثم باب استمر لسنوات طويلة عن أخبار الاستوديوهات المصرية التى يجرى تصويرها فى شهر صدور العدد ، كذلك باب (قادمون ومسافرون)عن اخبار السينمائيين والفنانين المسافرين والقادمين ...

وتلحظ الباحثة زيادة المساحة المخصصة لباب « شاهدت لك » بداية من السنة الثانية وحيث وصل عدد الصفحات الى ٢٠ صفحة فى القسم العربى و ١٥ صفحة فى القسم الفرنسى اى ما يعادل نصف عدد صفحات المجلة وهو الباب المخصص لنقد وتحليل الأفلام العربية والأجنبية ، ويتضمن تحليل الفيلم بياناته الاساسية كاملة ثم تحليله كعمل فنى ثم تقديره التجارى والفنى والذى يتراوح بين (ممتاز) الى (مشكوك فيه) ويعتمد هذا التقدير — كما جاء فى العدد الثانى — على موافقة الفيلم لذوق الجمهور وما ينتج عن ذلك من الربح المادى ، ثم أضيفت لها عبارة تعنى تقدير الفيلم من الناحية التجارية ، وتختلف بيانات الأفلام الأجنبية عن المصرية فى الترتيب ، وبشكل يلائم القارىء المصرى والمقيم فى مصر والمشترك فى المجلة وحيث كان الهدف منها هو تعرفه على أحوال السينما فى مصر وليس فى الخارج .

وقد أضيفت الى الباب ملخص بعنوان (اعادة عرض) تذكر فيه الأفلام التى تعرض عرضا ثانيا مع توضيح بياناتها ولكن بدون تحليل ... ومن الطريف ما أشار اليه جاك باسكال فى العدد ٩٢ حول مقاييس النقد في المجلة وأنها ثابتة تعتمد على القسوة على المخرجين الكبار والتسامح مع المبتدئين اما التقدير التجارى لخاص بالجمهور الذى يفضل الأفلام الراقصة والغنائية ، وتلاحظ الباحثة قدر الاعلان فى هذا التحليل الذى يروج للأفلام بجانب النقد الذى يغلب عليه الطابع الصحفي بأسلوبه السهل البسيط وحيث كان اهتمام المجلة الأساسي النهوض انتاجيا بالسينما المصرية وهو ما اشار اليه باسكال مرارا مطالبا الصحافة المصرية بتشجيع صناعة السينما التى يتعيش منها عشرات الألوف من الناس ومنهم الصحفيين الذين يكتبون عن السينما بالجهل بقيمة الفيلم المصرى وبمفرداته وقد اكدت المجلة على هذا الدور الاعلامى طوال فترة صدورها وحرصت بجانب النقد والتحليل على التقديم والاعلان المباشر عن الأفلام والشركات المصرية المنتجة والموزعة بهدف النهوض بصناعة السينما المصرية .

ايضا اهتمت المجلة بالسينما الأجنبية كثيرا وخصصت ثلثى مساحة باب (شاهدت لك) للأفلام الأجنبية ، اما الصور الفنية التى كانت تلعب دورا هاما فى رواج المجلات الفنية فقد خلت سينى فيلم منها فى بداية

ظهورها مستعيضة عنها بالأخبار الاجتماعية للسينمائيين ثم بدءت مع ظهور العدد الخاص الأول فى استخدام الصـــور اســتخداما اعلاميا نموذجيا .

اهم القضــايا لســينى فيلم :

احتلت ثلاثة موضوعات اساسية الاهتمام الاكبر للمجلة التى تحدد الباحثة توجهها بأنها (اعــلامية بالدرجــة الأولى ليس الهدف منها هو تثقيف القارىء العادى وتعريفه بفن السينما وبمذاهبه وابطاله ونجومه وانما هو مجــلة متخصصــة فى الانتاج والتوزيع وحقوقا لاســتغلال ودور العرض وكل ما يخص الجانب الاقتصادى فى العملية الابداعية) .

● الموضوع الأول : هو مستقبل صناعة الســينما فى مصـــر والقوانين المنظمة لها .

● الموضوع الثانى: هو علاقة السينما المصرية بالسينما العالمية والاهتمام بالمهرجانات الدولية وأسابيع الفيلم .

● الموضوع الثالث : هو المشكلات التى تتعرض لها دور العرض فى مصر وخاصــة قضية ضريبة الملاهى .

وهناك موضـوعات فرعية اضــافية تتصـــل بالموضـوعات الثلاثة الســابقة مثل موضوع الدعاية للأفلام واهميتها فى رواج الفيلم المصرى ، وتواجد الفيلم المصــرى فى الأســواق العربية ، والموضوعات المتعلقة بالتقنية الســينمائية مثل الدوبلاج وادارة الممثل والســينما ســكوب وغيرها ، وترصد الباحثة كم الاهتمام بالموضــوعات الثلاثة الرئيسية جدا من خلال احصــائية بسيطة من (الافتتاحية) التى يكتبها باسكال وحيث كتب ٤٥ مقالة فى الموضـوع الأول (صناعة السينما فى مصـــر ومســتقبلها) من مجموع ١٢٥ افتتاحية ، و ٣٠ افتتاحية فى الموضوع الثانى (علاقة السينما المصرية بالسينما العالمية) و ٢٥ افتتاحية فى الموضـوع الثــالث (مشــكلات دور العرض وضــريبة الملاهى) ومن الواضح هنا التركيز على ما يعطل نمو وازدهار صناعة الســينما فى مصـر ونقده وهو ما شــكل بانوراما لســت كل المشكلات التى لاتزال صــناعة السينما فى مصر تعانى منها حتى اليوم ، لكن ســينى فيلم افتقدت الدور السياسى الذى كان منا لمفترض ان تؤديه فى (فترات الحسم) التى مرت بها مصر كما تؤكد الباحثة ، وحيث لم تهتم المجلة اطلاقا بالقضــايا الســياسية التى تجرى على الســاحة الا فيما ندر ،

وفى حالة ارتباط هذه القضايا بالسينما وبالدور الذى يجب أن تلعبه الحكومة فى النهوض بصناعتها وحيث وصل الأمر بيسكال الى اقتراح تكوين جبهة متحدة من السينمائيين لانقاذ صناعة السينما فى مصر من خطر ضريبة الملاهى ، وهو مطلب يمس العلاقة بين السينمائيين والدولة فى اتجاه تكوين جماعةضاغطة لتحريك الدولة وقد اثارت سينى فيلم عددا من القضايا الهامة بفضل الدور الذى لعبه مؤسسها فى متابعة اخبار السينما ونقد القوانين والتشريعات المنظمة لها ونشر هذه القوانين التى تعد وثائق تاريخية هامة انفردت بها سينى فيلم ، وتلاحظ مى التلمسانى أن رؤساء التحرير الذين تعاقبوا على مجلة سينى فيلم بعد وفاة جاك باسكال قد حاولوا السير على نهجه احيانا ، لكنهم لم يهتموا بقضايا السينما المصرية بنفس القدر من التفانى والتصميم الذى تميز بهما ، ولذلك فقد اعتبرت الباحثة أن سينى فيلم وجاك باسكال المحرر ورئيس التحرير وصاحب الامتياز كيان واحد لا ينفصل ، وحيث لعب المؤسس دوره فى جعلها من بين أفضل المجلات المتخصصة التى ظهرت فى مجال السينما حتى اليوم ، ومن اكثرها احتراما لعقل القارىء المتخصص واهتماما بقضايا السينما المصرية ودفاعا عنها كصناعة وتجارة وفن ولهذا اعتبرت الباحثة ان سينى فيلم قد ادت رسالتها كاملة بوفاة مؤسسها وان استمرارها عاما بعد وفاته (١١ مايو ١٩٥٩) لم يات باى جديد بل كانت صورة باهتة من مجلة مزدهرة لمدة ١٢ عاما كاملة .

ملاحظات :

لعله من المهم بعد عرض وتلخيص كتاب (صحافة السينما فى مصر) والاشارة الى بقية الكتب الاربعة التى صدرت ضمن مشروع ملفات السينما التوقف أمام نقاط :

اولها : المقدمات الطويلة نسبيا والتى كتبها الدكتور مدكور ثابت رئيس المركز القومى للسينما ومؤسس مشروع ملفات السينما ، والذى هو فى نفس الوقت مخرج سينمائى وتسجيلى وناقد وباحث سينمائى ، وحيث كان أول خريجى معهد السينما عام ١٩٦٥ وطبقا لما جاء بالكتاب بشأن التقديم ، فهو من مواليد عام ١٩٤٥ مخرج وكاتب سينمائى وأستاذ بقسم الاخراج بالمعهد العالى للسينما ، وكذلك هو مدير تحرير مجلة الفن المعاصر ورئيس تحرير (دراسات سينمائية) وحيث أخرج فيلم هام هو (ثورة المكن) عام ١٩٦٧ وحيث كان هذا الفيلم التسجيلى القصير (مدته عشر دقائق) أول انتاج للمركز القومى للسينما من الأفلام التسجيلية ، وانتاج هذا الفيلم كان فى ذاته ـ على المستوى التاريخى ـ

احد الافلام الثلاثة الأولى لخريجى معهد السينما الذى أنشىء عام ١٩٥٩ وتخرجت اول دفعاته عام ١٩٦٣ . وقد توالت أعمال الدكتور مدكور ثابت كمخرج بالاضافة لعضويته البارزة فى حركة السينمائيين الشبان فى الستينيات وحيث تبنى اتجاه للسينما التجريبية وكتب وأخرج اول الافلام الروائية فى هذا الاتجاه ، وهو الجزء الثالث من فيلم (صور ممنوعة) عام ١٩٦٦ الذى اختير لتمثيل مصر فى مهرجان كارلو فيفارى السينمائى الدولى عام ١٩٧٢ بالاضافة لعضويته فى كثير من لجان الأنشطة السينمائية المتخصصة والمؤتمرات السينمائية الدولية والمحلية كان آخرها رئاسة لجنة التحكيم الدولية لمهرجان (فريبورج) السينمائى الدولى بسويسرا عام ١٩٩٦ ، وهناك ايضا الابحاث والدراسات المتخصصة التى كتبها ونشرها فى علم الجمال السينمائى والسينما المعاصرة والفيلم التجريبى ، ومن هنا فان هذه المقدمات ، الطويلة نسبيا ، تأتى فى اطار كل ماسبق ذكره ، وشدة تخصص الدكتور مدكور ثابت كباحث اكاديمى ، وكمخرج وكاتب ، بالاضافة الى رئاسته للمركز الذى استطاع من خلاله ان يؤسس لمشروع هذه الاصدرات الهامة ..

ثانيا : ان المقدمات التى كتبها د. مدكور ثابت حتى الكتاب الرابع (افلام الحركة فى السينما المصرية) تكاد تكون كل منها بحث فى حد ذاته ، وفيما يخص الكتاب الثالث ، فقد أضاف الدكتور مدكور ثابت مقدمة تالية بعد المقدمة الأولى ، موضحا فيها أن المقدمة الأسبق كانت قبل قراءته للكتاب ، اما هذه فبعد ان قرأه ، ويتعجب من انصراف المؤلف (عادل منير) عن تجربته الثرية فى المونتاج ليكتب على تجارب اخرى فى السينما المصرية ، رغم انه اصبح ضلعا أساسيا فى السمة المميزة لهذه السينما (ويقصد بها السينما التسجيلية) . ولذا فهو يرى فى هذه المقدمة الاضافية أن الكتاب ناقص (نعم انه كتاب ينقصه عادل منير نفسه) وان كان يعترف بانه (قد تكون هناك آراء تدفع بصحة ما يطلبه من المؤلف استنادا على أن تقييم الابداعات هى مهمة النقد السينمائى ، وليست مسئولية المبدع، ومن الطبيعى أن يكون هذا صحيح ، لكن الصحيح ايضا ان المبدع عندما يملك قدرة العمل التنظيرى فانه يصبح مطالبا بطرح وعيه النظرى باعماله) .

ثالثا : ان مقدمة الكتاب الرابع تأخذ منحى بحثى آخر ، وحيث اختار د . مدكور أن يعرض فيها وجهة نظر مناقضة تماما لوجهة نظر مؤلف الكتاب فى افلام الحركة دراميا ، بعناوين واضحة مثل « طريقة التحكم فى وسائل التأثير الدرامى » و « كل الفن لعب ، لكن ليس كل اللعب فنا » .. الخ وبالتالى سوف يجد القارىء بهذه المقدمة نفسه

أمام عدة أمور أولها ان ما كتبه د . مدكور هو ملخص لنظرية متكاملة فى الدراما تنطلق من شـكل ومضمون آخر للعمل السينمائى الروائى يؤمن بها وتختلف عن النظرية الأخرى التى سنراهـا عبر دفتى الكتاب والتى يؤمن بها المؤلف سـمير سـيف ، ومن هنا تضـع هذه المقدمة قارئها فى موضـع المقارنة بين ما يقوله المؤلف ، وما يطرحه التقديم والذى يضـع الكتاب كله فى مازق النفى .. اى نفى هذه السـينما التى يطرحها الكتاب ، حتى لو قال فى النهاية « ليسـت مهمة هذا التقديم أن يعرض لهذا التاريخ فقط ، اى تاريخ الانتاج وفق قواعد الانتـاج التجارى والطلب الجماهيرى المتزايد ، وايضا حتى لو قال انه : « لا ينفى ذلك وجود الأفلام التى تبدع لنفسـها قوانين ابداعها الخاص فتجسـد بالتالى دورا طليعيا فى مفهوم الحركة لدى د . مدكور ثابت وهو سينما (اللعبة ــ الفن) .

رابعا : ان الكتابان الأول والثانى يكملان بعضـهما البعض حتى نتأكد من يقراهما حتمية التتالى فى صـدورهما باعتبار طبيعة مادتهما (الصحافة) و (النشـرات السينمائية) ، اما الكتابان الثالث والرابع فيتمتع كل منهما باستقلالية كاملة فى موضـوعه ، وباهمية تصـوى كجزء من الاهتمام الدقيق بتحليل السينما المصرية عبر تخصصات مختلفة فيها مثل المونتاج (الكتاب الثالث) والاخراج (الكتاب الرابع) وعبر باحثين محترفين فى السينما المصـرية ولهم اسـهاماتهم البارزة وهو ما يثرى « الماثات » بجدارة ...

الهــوامش

(١) دراسة غير منشورة ، كانت قد أعدتها الناقدة المعروفة ٠١ ماجدة موريس بعد اصدار العدد الرابع من ملفات السينما ، وقد وافقت على نشرها ضمن مقدمات هذا الكتاب ٠

(٢) وكان التاريخ يكرر نفسه انظر ما تروجه طوال الوقت الجماعات المتطرفة الآن ، بل ويضاف عليه استخدام حق التقاضي ضد بعض الأفلام وآخرها « المهاجر » و « أبو الدهب » لتوكيد نفس الغرض ٠

(٣) هناك اجابة ثالثة ان محاولة فصل السينما كفن وليد عن الحركة الفنية عامة في مصر ، وخاصة تطور الأدب والشعر والمسرح ، وتطور الحركة النقدية بشكل عام ابان تلك الفترة ، دور النقد الريادي دائما في التمهيد للفنون التطبيقية له ، أو في ظهور حركات التجديد بصفة عامة تبدأ أرسطو وحتى اليوم ، انظر دور نقاد ومجلة دراسات السينما في فرنسا في التمهيد الجديد التي لعب دورا خطيرا في السينما في العالم حتى اليوم ، فان هذا وضع طبيعي أن تسبق الصحافة السينمائية في مصر السينما المصرية نفسها «، كاتبة الرسالة » ٠

(٤) مخرج رائد في السينما المصرية فيما بعد (مخرج أهم أفلام محمد عبد الوهاب) ٠

(٥) مخرج آخر من رواد السينما المصرية فيما بعد (صاحب استوديو جلال) .

(٦) من الواضح ان عمل الباحث سكرتير تحرير باحد المجلات ، وكذلك قلة الأعداد التي بين يديه ، جعله يستخدم الأسلوب البحثي ٠

(٧) وربما تلك الاشكالية التي فرضت نفسها على الباحث « سهام عبد السلام » ، « محمود قاسم » ، و « فقد فرضت الصعوبة الاولى نفسها عليها فالاولى سخرت في كثير من بحثها من سذاجة المجلة التي تبحث فيها ، والثاني عقد مقارنة بين المجلة التي يبحث فيها المجلات الحالية ، ففرض الاثنان وصاية من نوع ما على القارىء ٠

(٨) مرد ذلك ان المجلة ثابتة ومنتظمة في صدورها أسبوعيا منذ تاريخ اصدارها وحتى الآن ـ (كاتبـة الرسالة) ٠

(٩) رئيس تحرير مجلة الكواكب سابقا ، على قيد الحياة ، مؤرخ سينمائي .

(١٠) من الواضح ان الباحث لم ينتبه هنا الى ان مسالة اللهجة كانت معكوسة فى ذلك الوقت ، اى صعوبة العامية المصرية على افهام الشعوب العربية ، مما يحد من توزيع الفيلم المصرى ، بينما العكس هو السائد الان ، فاللهجة العامية المصرية يفهمها كل العرب بينما مشكلة السينما العربية صعوبة توزيعها فى مصر تجاريا مردها الى صعوبة فهم المصريين لهجاتها · ومن ثم سعى البعض لكتابة الحوار على الشاشة بالفصحى (لكاتبة الرسالة) .

(١١) يوضح البحث السابق ·· لفاضل الأسود عن مجلة الكواكب فى نهايته : كيف بدأت فكرة اتحاد نقاد للسينمائيين المصريين المتخصصين على يد « السيد حسن جمعة » ، وكان يشغل منصب مدير تحرير المجلة ، وتكونت الجماعة من نفس الاسماء السابقة ، ولكن فجأة ترك « السيد حسن جمعة » مجلة الكواكب ، وواضح هنا أمرين : اما انه هو الذى ترك المجلة بمحض اختياره لهدف رآه اكبر وفق تلك الجماعة ثم تحولها الى مجلة متخصصة فى السينما هل هذه المجلة ، وان كان لما رأت تعارض اهدافه الجديدة مع اهدافها وكيف يمكن أن يكون صاحب ولاء للاثنين ، فابعدته ولو خوفا من المنافسة بصرف النظر أى منهما هو الصحيح · (كاتب الرسالة) ·

(١٢) احمد بدرخان : هو المخرج السينمائى المصرى الكبير فيما بعد وهذا يؤكد بجلاء أن حركة تغذية راعية يمكنها أن تبشر بفن حقيقى ويمكن أن تبشر باتجاه جديد فيه الواقعية كالواقعية الايطالية او الموجة الجديدة فى فرنسا · (كاتبة الرسالة)

(١٣) تذكرنا هذه بتقليد حديث وهو ابتداع جوائز عكس المألوف وتعبيرا عن شعور حقيقى بالذى قرروا ابتداعه من اجله وهو الإجتماع على المستوى السيىء لبعض الافلام مثل « جائزة التوتة الذهبية) فى أمريكا التى تمنح لاسوأ فيلم ومثل كتقليد للأوسكار الذى يمنح جوائزه للأحسن لكن المفارقة هنا أنها استخدمت فى هدف آخر ، لكن لا يمنع مع احترام فكر أصحابه فى ذلك الوقت (كاتبة الرسالة) ·

نبذة عن كاتبة الدراســـة :

مــاجدة موريس :

كاتبة صحفية وناقدة سينمائية وتليفزيونية .

تكتب بابا اســـــبوعيا فى جريدة الجمهورية بعنوان « مقعد بين الشـاشـتين » .

تكتب متابعات نقدية فى مجلات : ادب ونقد وحواء وفى مجلة « فن » اللبنانية تكتب بابا بعنوان « نقد المسلسلات » .

ولها مقالات بكل من جرائد « السفير » و « الحياة » وصحف ومجلات اخـرى ...

الملف رقم (٢)

نشرات السينما فى مصر
اتجاهات نقدية
(٥٥٢ صفحة)

تأليف: د. ناجى فوزى
تقديم: أ. د. مدكور ثابت

النظـرة الأولى

بين حسرة وأسف شديدين

وشـكر وتقـدير واجبين

بقلم المؤلف : د· ناجي فوزي

عندما تم تقديم هذا الكتاب فى صـورة اطروحة بحثية فى فلسفة الفنون (يناير ١٩٩٠) كانت « نشرة نادى السينما بالقاهرة » لاتزال منتظمة الصدور فى عامها الثالث والعشـرين ، ولم يكن هناك مجال لأن يرد خاطر ، من أى نوع ما ، انه يمكن لهذه النشـرة أن تتعثر ، وليس أن تحتجب نهائيا عن الصدور ، لأنه لم يخطر على اى ذى بال ، له علاقة بنادى السينما بالقاهرة . أوباى واجهة ثقافية ما ، انه يمكن أن يجىء يوم يؤبن فيه مريدو الثقافة السينمائية الراقية « نادى السينما بالقاهرة » ، ليتحول من صـرح قائم من صـروح الثقافة السينمائية فى مصـر الى مجرد محاولة ، وان كانت ذات تاريخ ، من المحاولات المتعددة لرعاية هذه الثقافة ، محاولة قامت وانتهت ، ثم أصـبحت موضـوعا للرثاء ، سـرعان ما يندثر تحت ركام من هموم الوطن التى لا تنتهى ، فلا ينعم هذا الصـرح الثقافى الزائل الا بمحاولة أخيرة للدموة للاحياء . كان لمؤلف هذا الكتاب شـرف حشـرجة الأنين الحزين بها على صـفحات « مجلة الفنون » و « جريدة الأهرام » ، ثم سـرعان ما آلت هذه الحشـرجة وهذا الأنين الى أن يكونا مرثية للوداع ، لذلك اضـطر المؤلف الى ان يضـيف كلمة « كانت » فى الكثير من مواضـع هذا الكتاب لتسبق عبارة « نشـرة نادى السينما بالقاهرة » : اقرارا واقعيا حزينا بتوقف هذه النشـرة واحتجابها عن الصـدور ، وذلك مع اسـدال السـتار على فاجعة حل « جمعية نادى السينما بالقاهرة » حيث لا عزاء للمثقفين فى مصر .

واذا كان الرثاء والحسـرة يفرضـان نفسيهما فى هذا المجال ، فان واجب الشـكر والتقدير لا يقل عنهما أهمية ، بل يكون هو الأمر

الاكثر وضــوحا والحاحا معا ، ومع التسـليم بصعوبة ، حصر من التوجه اليهم بشكرى وتقديرى وعرفانى معا ، لمن تعاونوا معى لظهور هذا المؤلف ، الا أننى ابدا بشــكرى للســيد « عاطف عوض » المدير السابق لادارة الثقافة السينمائية بالمركز القومى للسينما (٨٨ ـــ ١٩٨٩) والســيدات أمينات مكتبة الادارة فى ذلك الوقت ، وكذلك للأب « يوسف مظلوم » مدير المكتب الكاثوليكى المصــرى لوسـائل التعبير الاجتماعى بالقاهرة (المركز الكاثوليكى المصــرى للسينما سابقا) والسيد أمين المكتبة والســادة العاملين به ، وكذلك أشكر الســيدات الفاضــلات امينات مكتبة المعهد العالى للنقد الفنى باكاديمية الفنون . كما أشــكر الســادة الفضـــلاء الذين تعاونوا معى ، من خلال ما طرحوه من آراء عن طريق المقابلة الشخصية معهم ، وهم النقاد السينمائيون الأساتذة « أحمد الحضـــــرى » و « أحمد رأفت بهجت » و « عدلى الدهيبى » و « على ابو شادى » و « كمال رمزى » · ولا يفوتنى ذكر الفنان « سعيد المصــرى » بالتقدير لتصميمه غلاف هذا الكتاب وضبط اخراجه مطبوعا فى صورته الراهنة .

واذا كانت فكرة هذا الكتاب قد تكونت ونشأت جنينا فى ذهن مؤلفه؛ كنقطة بدء فى مسيرة الكشــف عن اجتهادات النقد السينمائى فى مصر من خلال المصــادر التى تقدم هذه الاجتهـــادات ، الا أن الاشـــارة الضــوئية الخضــراء التى أذنت باكتمال هذا الجنين وميلاده ثم رعايته والدفع به الى طريق النمو والاتمام ، كل ذلك يعود الفضـــل فيه الى تلك المســاندة العلمية الصــادقة ، المتواربة خلف قدر لا يستهان به من انكار الذات ، لكل من الأستاذ الدكتور « نبيل راغب » العميد السابق للمعهد العالى للنقد الفنى واستاذ النقد به ، والأستاذ الدكتور « فاروق الرشيدى » استاذ الاخراج السينمائى بالمعهد العالى للسينما ، فقد كان لهذه المســاندة العلمية ابلغ الاثر فى التشجيع على الصــبر والمثابرة والتدقيق ، وانه لولا هذه المساندة لما واصــل المؤلف حرائته فى أرض غفل وسباحته فى مياه بدت مجهولة تماما فى بعض مواقعها ومغرقة فى البعض الآخر .

ويستند المؤلف الى يقين ثابت منه بأن الســينما المصــرية ، مهما قيل فيها ومهما قيل عنها ، فهى باعتبارها فنا راســخ الجذور فى وطننا المصــرى ، تستحق فى كل الأحوال مراودات الكشــف العلمى عن جوانبها ، بما لها وبما عليها · واذا كان الكشــف فى مثالب السينما المصــرية يأخذ قدر حقه ، وربما اكثر ، من أقلام النقد السينمائى فى مصر ، فان المؤلف قد وضــع نصــب عينيه ، منذ أن انتظم بدراسة

الفن السينمائى بالمعهد العالى للسينما ومن خلال استكمال هذه الدراسة واستئنافها بالمعهد العالى للنقد الفنى ، أن يساهم فى الكشف عن الثروات المجهولة فى السينما المصرية فنا وفكرا وكذلك نقدا وثقافة، ولذلك فان هذا الكتاب ينتسب شرعيا أول ما ينتسب الى اكاديمية الفنون ، باعتباره أطروحة علمية للبحث فى النقد السينمائى ، وهو بذلك يسلك ذات الدرب الذى تشقه وتعبده الأكاديمية فى سبيل اعادة التأريخ للفنون المصرية ، وهو المسعى الذى يكد فيه بلا ملل او كلل الأستاذ الدكتور « فوزى فهمى » رئيس الأكاديمية ، وكان من طلائع مسعاه فى هذا الميدان باكورة اصدارات الأكاديمية عن فن السينما تحت مسمى « أوراق فى مشكلات اعادة التأريخ للسينما المصرية » ، ذلك أن الكشف العلمى عن احدى مصادر ثقافتنا السينمائية فى مصر . متمثلة فى النشرات السينمائية المتخصصة ، هو خطوة على ذات الدربّ الذى ينتهجه بكل المثابرة العلمية الأستاذ الدكتور « فوزى فهمى » .

واستكمالا لاحكام فكرة الكشف عن مصادر ثروتنا من الثقافة السينمائية فى مصر ، وايمانا باهمية تحقيق هذه الفكرة ، بما يمكن ان تعود به من نفع على الآخرين ، فقد رأى الأستاذ « مدكور ثابت » المشرف العام على المركز القومى للسينما واستاذ الاخراج السينمائى بالمعهد العالى للسينما ، ان يتيح لهؤلاء الآخرين فرصة المشاركة فى هذا الكشف عن الجوانب المجهولة من ثروتنا الثقافية السينمائية ، من خلال طبع هذا الكتاب ونشره ، بمناسبة الاحتفال القومى بمئوية السينما المصرية ، فللدكتور « مدكور ثابت » يرجع الفضل فى الكشف عن هذا الكتاب واعادة اخراج مخطوطته البحثية الى النور .

واخيرا اشكر السيدة زوجتى ، التى كانت خير معين لى خلال فترة اعداد مخطوطة هذا الكتاب ، التى تحملت فيها جميع المسئوليات التربوية والتعليمية لأبنائنا ، بالاضافة الى مراجعتها لما تم ترجمته من مقتطفات من اللغة الانجليزية الى العربية .

الدكتور ناجى وديد فوزى
١٩٩٦

مقـــدمة الكتـــاب

بقلم المؤلف د٠ ناجى فوزى

على الرغم من أن هناك رأيا يشير الى ان مناقشة الأفلام السينمائية لم تحظ بالاحترام فى الدوريات الكبيرة (أى الصحافة) بصورة مناسبة ، وبالتحديد كان احترام هذه المناقشات بطيئا(١) ، الا انه فى مقابل ذلك ، كانت هناك فى سنة ١٩٢٩ دوريات مخصصة لنظرية الفليم(٢) ، بـــل يصل الأمر الى أن تسود دوريات الفيلم فى بلد مثل فرنسا حتى منتصف الستينيات بما كان لها من تاثير على افلام الموجة الجديدة(٣) ، ولذلـــك تبوأت الدوريات السينمائية مكانها الواضح بين المطبوعات الســينمائية على وجه الخصوص وذلك بما قدمته فى مجال الثقافة السينمائية بصفة عامة وفى حقل النقد السينمائى بوجه خاص ، وقد حظى النقد السينمائى المصرى بتعدد المحاولات الخاصة باصدار المطبوعات الدرية السينمائية ، سواء فى شكل المجلات الفنية والسـينمائية أو فى صـــورة النشـــرات المتخصصة ، وذلك رغم العديد من الصعوبات المالية والادارية التى من الممكن ان تواجه هذه المحاولات ، ويزيد على ذلك انه فى مجال النشرات السينمائية المتخصصة كان هناك من يرى أن اصدار نشرة ســـينمائية متخصصة فى مصر يعد من قبيل المغامرة(٤) ٠

فعلى الرغم من تعدد المحاولات الخاصـــة باصـــدار النشـــرات السينمائية المتخصصة فى مصر ، ومع مرور اكثر من خمسة وعشـــرين عاما على بداية صدور نشرة نادى السينما بالقاهرة ، الا ان شـــــكل التصميم الذى ظهرت به هذه النشرة ، وكذا أساليبها النقدية واتجاهاتها الفكرية ، وهى الاتجاهات التى تتمثل فى أهم القضايا التى كانت مجـــالا لاهتمام محررى هذه النشرة خلال عقدين ونص من السنين ، لم يحظ ذلك كله بنوع من الدراسة التحليلية ذات الطابع العلمى ، التى من الممكن ان تناقش كلا من هذه الأساليب والاتجاهات ، وتوضـــح مـــدى تاثرهـــا بالعوامل التى من شانها ان يؤثر بوضوح على كل مجالات الحياة الأخرى وهى العوامل التى تتمثل بصفة اساســـية فى النواحى الســـياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية ٠ وكذلك توضيح مدى ما قامت بـــه

هذه النشرات السينمائية المتخصصة من تأثير ، عام أو خاص ، فى الحياة النقدية السينمائية فى مصر خلال هذه المدة ، حيث تمثل هذه النشرة (٥) مقياسا موضوعيا لاتجاهات النقد السينمائى المصرى ، لأنها كانت مجالا لكل المتخصصين كى يمارسوا نشاطهم النقدى ، بالاضافة لاسهامات غير المتخصصين ٠

فمن الملاحظ أن مرور أكثر من عقدين من عمر نشرة نادى السينما بالقاهرة لابد أن يؤدى الى ظهور ملامح واضحة لمكوناتها ، كما لابد أن يؤدى الى اظهار أثر العوامل البيئية المختلفة فى هذه الملامح ، سواء كانت هذه الملامح تنتمى الى النواحى الشكلية أو الى النواحى الموضوعية ، خاصة وأن هذين العقدين من الزمن (١٩٦٨ — ١٩٨٧) يزخران بتغيرات واضحة المعالم وحادة التقاطيع ، تتصل بالسياسة أو الاجتماع أو الاقتصاد أو الثقافة ٠٠٠ الخ ٠ ومن جهة أخرى فانه يبدو واضحاً أن من الضرورى أن يقوم البحث العلمى باستطلاع الى أى مدى أثرت المطبوعة السينمائية الدورية المتخصصة التى تحمل عنوان « نشرة نادى السينما بالقاهرة » فى أساليب النقد السينمائى فى مصر بصفة عامة . ولذلك عندما وجدنا أن أحداً لم يتناول بالبحث العلمى النشرات السينمائية المتخصصة فى مصر ، فقد رأينا أنه من المناسب أن نتناول بالبحث العلمى الجمالى هذا النوع من المطبوعات السينمائية وما تحتويه من مواد ثقافية تضم بينها ، بالضرورة ، مواد نقدية سينمائية يمكن تناولها بالبحث العلمى من الناحيتين الشكلية والموضوعية ٠

وقد عنى الكاتب بأن تكون نشرة نادى السينما بالقاهرة هى النموذج المتقدم للبحث فى النشرات السينمائية المصرية المتخصصة وذلك لعدة أسباب منها :

اولا :

ان نشرة نادى السينما بالقاهرة هى النشرة السينمائية التى تحمل نوعين من الانتساب فى وقت واحد ، بما يمكن أن يطلق عليه انتسابا مزدوجا ، وذلك على الوجه الآتى :

(١) تنتسب نشرة نادى السينما بالقاهرة الى جهة أهلية هى جمعية نادى السينما بالقاهرة المشهرة بوزارة الشئون الاجتماعية المصرية تحت رقم ١٣١٦ ٠

(ب) انه على الرغم من صحة الانتساب السابق ، الا أن نشرة نادى السينما بالقاهرة تعد الواجهة النقدية السينمائية للجهاز الرسمى للثقافة المصرية منذ عام ١٩٦٨ . وذلك للأسباب الآتية :

١ ـ ان فكرة نادى السينما بالقاهرة ذاتها ، هى فكرة منسوبة الى الدكتور « ثروت عكاشة » بوصفه وزيرا للثقافة المصرية فى ذلك الوقت (١٩٦٨/٦٧) . وكذلك فكرة أن يصدر هذا النادى نشرة سينمائية أسبوعية تقدم المعلومات الخاصة بالفيلم الذى يعرضه برنامج النادى اسبوعيا(٦) .

٢ ـ أشار « لويس جريس » الى هذا الانتساب صراحة فى حديث منشور له عن نادى السينما بالقاهرة(٧) .

٣ ـ ان هناك نوعا من التبنى الذى قامت به وزارة الثقافة لنادى السينما بالقاهرة ، وهو نوع من التبنى الخارج عن حدود الوصاية ، ويظهر ذلك من تقديم جزء من مقر مركز الثقافة السينمائية (المركز الفنى للصور المرئية سابقا) كمقر لادارة جمعية نادى السينما بالقاهرة منذ عام ١٩٦٨ .

٤ ـ ان هناك دليلا ماديا ملموسا على هذا النوع من الانتساب غير المباشر لنشرة نادى السينما بالقاهرة الى الجهاز الرسمى للثقافة فى مصر متمثلا فى وزارة الثقافة ، وهو أن الغلاف السنوى لمجلد النشرة ، فى سنواتها الأولى ، كان يحمل اسم وزارة الثقافة مقرونا به اسم نادى السينما بالقاهرة(٨) .

ثانيا :

ان نشرة نادى السينما بالقاهرة هى المطبوعة السينمائية المتخصصة فى مجالى النقد السينمائى والثقافة السينمائية ، التى صدرت بانتظام بصفة أسبوعية ـ تقريبا ـ وبدون توقف لحوالى سبعة وعشرين عاما ، منذ يناير ١٩٦٨ ، وهو ما لم يتوفر لغيرها من المطبوعات السينمائية المصرية ، ومن ذلك :

(أ) تعثر العديد من محاولات اصدار مطبوعات سينمائية بصفة منتظمة ، حيث تتوقف هذه المطبوعات عن النشر بعد صدورها بفترة قصيرة أو طويلة نسبيا ، ومن ذلك : عجالات ندوة الفيلم المختار ـ نشرة سينما ـ نشرة المركز الفنى للصور المرئية ـ مجلة المسرح والسينما .

(ب) ان نشرة « دليل الفنون » التى يصدرها المكتب الكاثوليكى المصرى لوسائل التعبير الاجتماعى (المركز الكاثوليكى المصرى للسينما سابقا) هى نشرة تصدر بغرض اجتماعى اخلاقى فى المقام الأول ، ومن ثم فانه على الرغم من انتظام صدور هذه النشرة الا أنها لا تصدر بغرض النقد السينمائى فى حد ذاته ، ولذلك تكاد ان تكون محتوياتها مقصورة على ملخص لمحتوى الأفلام التى تعرض فى سوق السينما المصرية وتحديد موقفها من الناحيتين الاجتماعية والأخلاقية ، ولذلك لا يعد « دليل الفنون » نشرة ذات واجهة نقدية سينمائية ، ومن ثم فلا تعد هذه النشرة مقياسا موضوعيا لاتجاهات النقد السينمائى المصرى ، على الرغم من اهمية كونها سجلا وثائقيا له قيمته فى التسجيل التاريخى للعروض السينمائية فى مصر ·

ثالثا :

ان نشرة نادى السينما بالقاهرة تتصف بنوعين من المعالم الثابتة والمتغيرة وكلاهما لافت للنظر ، ومن المعالم الثابتة أبعاد صفحاتها، واسلوب اخراجها وبعض من نوعيات موادها النقدية · ومن معالم النشرة المتغيرة مدى اتساع حجمها وتنوع موضوعاتها ، ومدى وقوع المطبوعة التى تمثل النشرة تحت سيطرة كل من المواد النقدية المصرية والمواد النقدية المترجمة ·

رابعا :

والسبب الرابع هو لفت النظر الى هذه النشرة بأسلوب علمى للعمل على اعادة صدورها واستمراريته باعتبارها جزءا هاما من مجموع الثروة النقدية المصرية من جهة ، ومن جهة اخرى للعمل على تطوير النشرات السينمائية فى مصر وتلافى أوجه النقص التى يمكن الوقوف عليها ، خاصة وأنه كان لنشرة النادى مكانة واضحة فى مجال النقد السينمائى المصرى فى فترات ازدهار هذه النشرة ·

وتتلخص أسباب اختيار موضوع هذا الكتاب وهى ما تشكل اهميته ايضا فى النقاط الآتية :

اولا :

الهدف من البحث فى هذا الموضوع هو تقييم التجربة النقدية المستمرة لأكثر من ربع قرن من داخل اعداد النشرات السينمائية المصرية ، وذلك لبيان ما لها وما عليها ، حتى يمكن تنمية الجوانب

الايجابية (فيها ومن ثم تطويرها ، وكذا ملاحظة جوانبها السلبية او اوجه القصور التى قد تشوبها ، حتى يتم اصلاحها أو تفاديها بتجنبها .

ثانيا :

كانت نشرة نادى السينما بالقاهرة هى الواجهة النقدية المصرية المتخصصة المنتظمة الظهور والصدور فى الحياة النقدية السينمائية فى مصر والوطن العربى ، ويعضد ذلك ما سبق اثباته من طبيعة انتماء نادى السينما بالقاهرة ، فى النهاية ، الى الجهاز الرسمى للثقافة المصرية ، اى وزارة الثقافة ، ولهذا السبب فان النشرة كانت تعد الواجهة الحقيقية التى يمكن أن تعطى مؤشرا موضوعيا للنقد السينمائى المصرى خلال فترة زمنية معينة . ومن ثم فان نتائج البحث فى هذا الموضوع لابد أن تكون - فى حالة موضوعيتها وحيابيتها - مؤشرا امينا لدور الواجهة الرسمية للثقافة السينمائية المصرية فى مجال النقد السينمائى .

ثالثا :

ان نشرة نادى السينما بالقاهرة (وغيرها من النشرات السينمائية فى مصر) ، كمطبوعات سينمائية متخصصة ، كانت تضم بين محرريها كل من المحترفين والهواة فى مجال كتابة النقد السينمائى ، بما ينتج عن ذلك من معالم شكلية وموضوعية من النادر أن تظهر فى غيرها من المطبوعات ، ذلك أن جانبا لا يستهان به من حجم هذه النشرات يتم تحريره باقلام المهتمين بالفن السينمائى من غير النقاد المحترفين ، ولهذا النوع من النقد مذاق خاص ، بالاضافة الى ما يمكن أن يؤثر به ، ان ايجابا أو سلبا ، على دور النشرة السينمائية فى تنمية التذوق الفنى للعمل الفيلمى بصفة عامة .

رابعا :

ان عددا من النقاد السينمائيين الذين يقومون بتحرير مقالاتهم فى النشرات السينمائية المتخصصة ، لم يقتصروا فى نشر تقدهم السينمائى على هذه النشرات ، بل ان هذا النشر قد امتد الى مجالات أخرى غيرها ، مما يجعل من المقارنة بين التناول النقدى الذى يقدمه بعضهم لقضايا سينمائية معينة فى النشرات السينمائية وبين هذا التناول فى مجالات النشر الأخرى مثل الكتب والمجلات الفنية والبحوث النقدية ، مدخلا الى التقييم الموضوعى لاتجاهات مثل هؤلاء النقاد .

خامسا :

انه من الأهمية أن يتم تقدير الدور الذى تؤديه النشرات السينمائية فى مجال النقد السينمائى ، الذى يتصل بالعمل الفيلمى باعتباره فنا فى حد ذاته ، وذلك عن طريق دراسة مدى اتصال الأعمال النقدية التى تحتويها النشرة بعناصر الفن السينمائى الأساسية المتعارف عليها ، لاظهار مدى التوازن بين الفكر والفن فى محتويات اعداد النشرات ، وبيان غلبة اى من الاتجاهات على الآخر ، ان كان هذا التوازن لا يتحقق ، وبيان كيفية تدبير امكانيات تحقيقه فى الحالة الأخيرة ٠

سادسا :

انه على الرغم من التسليم بصعوبة نقد النقد وحساسيته أيضا ، الا أن البحث فى موضوع هذا الكتاب يعد من قبيل محاولة نقد النقد السينمائى ، ذلك أن الضرورة العلمية فى مجال النقد الفنى تحتم الخوض فى البحث العلمى من اجل تقييم المطبوعات السينمائية المصرية المتخصصة التى داومت على الظهور بصفة دورية منتظمة فى شكل نشرات أسبوعية أو موسمية ، رغم ما قد يكتنف ذلك من صعوبات ادارية او مالية او فنية او كلها معا ٠

سابعا :

واخيرا ، فان ذلك كله يمكن أن يؤدى الى رسم صورة عامة لأهم النشرات السينمائية المصرية المتخصصة المعاصرة ، مما قد يشجع على ظهور نشرات سينمائية مصرية متخصصة ومنتظمة اخرى تعمل على الاستفادة من النواحى الايجابية ، وتتجنب النواحى السلبية فى التجارب السابقة ، وهو ما يسرى على امكانية ظهور نشرات سينمائية متخصصة عربية خارج مصر ايضا ٠

ويؤكد المؤلف ان هذا الكتاب هو مجرد خطوة اولى على الطريق نحو الدراسة العلمية الجمالية التى تقدم التقييم الموضوعى المناسب لما تقتنيه الحياة الثقافية فى مصر ، ومن ثم الوطن العربى ، من ثروة نقدية سينمائية فى شتى المطبوعات الفنية والسينمائية المصرية ، بالاضافة الى أن النشرات السينمائية المتخصصة هى البديل المناسب المتاح للمجلات السينمائية المتخصصة فى مثل الظروف الاقتصادية لبلادنا التى ما زالت فى طريق النمو ٠

محتويات ملف « نشرات السينما فى مصر »
اتجاهات نقـــدية
(٥٥٢ صفحة)

تاليف : د· ناجى فوزى
تقديم : ا·د· مدكور ثابت

- عن كتابين : صحافة السينما ··· ونشرات السينما ··· فى مصر ·
مقدمة بقلم : ا·د· مدكور ثابت
- النظرة الأولى بين حسرة وأسف شديدين ... وشكر وتقدير واجبين .
بقلم الدكتور / ناجى وديد فوزى
- مقدمة الكتاب ·
- مبحث تمهيدى عن « النشرات السينمائية المتخصصة ··· بوجه عام »
- المطلب الأول : التعريف العام بالنشرة السينمائية المتخصصة ·
أركان النشرة السينمائية المتخصصة :
اولا :
(أ) عناصر التكوين المادى ·
(ب) عنصر الانتساب المكانى ·
(ج) عنصر الانتساب الزمانى ·
ثانيا :
(أ) تحديد صفة المتلقى ·
(ب) تحديد الغرض من التلقى ذاته ·
- المطلب الثانى : الفرق بين النقد السينمائى فى النشرة المتخصصة وفى غيرها من المطبوعات السينمائية ·
اولا : الفرق بين النشرة السينمائية المتخصصة والصحافة الفنية المتخصصة .

ثانيا : الفرق بين النشرة السينمائية المتخصصة والكتب السينمائية .

● المطلب الثالث : نبذه عن بعض النشرات السينمائية المتخصصة فى مصر والوطن العربى .

ـ الفرع الأول : النشرات السينمائية المتخصصة فى مصر :

١ ـ النشرات السينمائية المتخصصة منتظمة الصدور فى مصر .

اولا : النشرات التى صدرت ثم توقفت عن الصدور .

(أ) نشرة مينا فيلم .

(ب) عجالات ندوة الفيلم المختار .

(جـ) عجالات ندوة فيلم الزمالك .

(د) نشرة السينما .

(هـ) نشرة المركز الفنى للتعاون السينمائى العربى .

(و) نشرة المركز الفنى للصور المرئية .

(ز) نشرة السينما .

(ح) نشرة نادى السينما بالقاهرة .

ثانيا : النشرات التى مازالت مستمرة فى الصدور :

(١) دليل الفنون .

(ب) نشرة جمعية الفيلم .

(جـ) النشرة السينمائية التى تصدرها الثقافة السينمائية .

٢ ـ النشرات السينمائية المتخصصة غير منتظمة الصدور فى مصر :

اولا : نشرات المهرجانات السينمائية .

ثانيا : نشرات المناسبات الخاصة .

(١) محاضرات « تعريف السينما » ١٩٥٨ .

(ب) سينما الشباب فى امريكا .

(جـ) محمد نديم رائد السينما التسجيلية .

- الفرع الثانى : بعض النشرات السينمائية المتخصصة فى الوطن العربى :

الباب الأول : دراسة الجوانب الشكلية فى النشرات السينمائية فى مصر .

تمهيـــد .

الفصل الأول : الصفات الشكلية المتكررة : -

مقدمـــة :

المقصود بالصفات الشكلية المتكررة - المبحث الأول : الحجم العام للنشرة وأثره .

أولا : باستقراء النشرة ذاتها يتضح ما يأتى :

ثانيا : باستطلاع آراء بعض المسئولين عن تحرير النشرة :

المبحث الثانى : الصفات الشكلية المبوبة .

تمهيـــد :

- المطلب الأول : أسلوب اخراج النشرة :

الفرع الأول : نوع الورق المستخدم فى الطباعة وأبعاده .

الفرع الثانى : الموقف من استخدام الألوان فى الطباعة .

الفرع الثالث : تصميم الغلاف الخارجى للنشرة .

أولا : من حيث المساحة .

ثانيا : من حيث المحتويات .

الفرع الرابع : وجود الصورة الضوئية الثابتة ومدى توظيفها .

أولا : من حيث الصور .

ثانيا : من حيث توظيف الصور .

الفرع الخامس : أساليب عرض المادة النقدية :

١ - تصميم الكتابة داخل الصفحات .

أولا : التوسع فى استخدام العناوين الفرعيـــة للمقالات ، وذلك بالاضافة الى العنوان الرئيسى لكل مقالة .

ثانيا : تقسيم المادة النقدية الى أجزاء يكون لكل جزء منها وحدة موضوعية واحدة .

ثالثا : عدم الاشارة الى مصادر معلومات المحرر .

٢ ـ العناوين الرئيسية للمقالات ٠

ـ المطلب الثانى : حجم الحروف المستخدمة فى الطباعة ٠

(الفرع الأول : أنواع حروف الطباعة المستخدمة فى النشـــرة)

القسم الأول ـ القسم الثانى (البنط الكبير ـ البنط الأسود العريض ـ البنط الأسود الصغير ـ البنط العادى الصغير) ٠

الفرع الثانى : استخدام البنط الأسود العريض كاستثناء متكرر فى النشـــرة ٠

١ ـ من الناحية الشكلية (الطريقة الأولى ـ الطريقة الثانية) ٠

١ ـ فى مجال تقديم تتابع مشاهد الأفلام ٠

٢ ـ فى مجال الكتابات النقدية ودراسات الأفلام ٠

٢ ـ من الناحية الموضوعية ٠

أولا : الغرض من استخدام البنط الأسود العريض ٠

ثانيا : آثـار استخدام البنط الأسود العريض ٠

● المبحث الأول : الصفات الشكلية المتكررة غير المبوبة

تمهيـــد :

المطلب الأول : تصدير المادة النقدية ٠

١ ـ من الناحية الشكلية ٠

٢ ـ من الناحية الموضوعية ٠

المطلب الثانى : افتتاحيات تقابلها خواتم ٠

الفرع الأول : من الناحية الشكلية ٠

الفرع الثانى : من الناحية الموضوعية ٠

١ ـ عناصر الناحية الموضوعية فى الافتتاحيات :

أولا : من حيث الغرض من الافتتاحية ٠

ثانيا : من حيث موضوع الافتتاحية ٠

ثالثا : من حيث أسلوب الافتتاحية ٠

٢ ـ عناصر الناحية الموضوعية فى الخواتم ٠

اولا : من حيث الغرض من الخاتمة ٠

ثانيا : من حيث موضوع الخاتمة .

ثالثا : من حيث أسلوب الخاتمة وصياغتها العامة ٠

الفصل الثانى : الموضوعات الأساسية التى تحتوى النشرة عليها :

(مقدمة ـ اولا : الابواب الثابتة ـ ثانيا : الأبواب غير الثابتة ـ المبحث الأول : دراسة الأفلام السينمائية ، تمهيد ـ فالمستوى الرأسى ـ المستوى الأفقى ـ

المطلب الأول [دراسة الأفلام التى تعرض فى برنامج نادى السينما بالقاهرة(*) الوسيلة الأولى ـ الوسيلة الثانية]

الفرع الأول : تقديم الدراسة الرئيسية للفيلم المعروض فى برنامج نادى السينما بالقاهرة [١ ـ التعريف بمحتوى الفيلم ٢ ـ تقديم نقد الفيلم] .

١ ـ التعريف بمحتويات الفيلم ... موضوع المادة النقدية فى الدراسة الرئيسية(*) .

* اولا : المقصود به .

* ثانياً : تطور أساليب التعريف بمحتوى الفيلم فى النشرة .

(أ) تقديم ملخص قصة الفيلم المعروض .

(ب) تقديم ملخص قصة الفيلم مصحوبا بملخص لتتابع المشاهد .

(جـ) تقديم تتابع مشاهد .

* ثالثا : العلاقة بين تتابع المشاهد وبين وسائل عرض محتوى السرد الفيلمى المكتوبة الأخرى :

(أ) تقديم قصة الفيلم .

(ب) تقديم السرد الفيلمى فى صورة وحدات مكتوبة مناظرة لهذا السرد .

* رابعاً : اهمية تقديم تتابع المشاهد .

* خامساً : عناصر دراسة خصائص تتابع المشاهد بالنشرة :

(أ) من حيث الطول / (١) المقصود بطول تتابع مشاهد الفيلم .

(ب) من حيث الايقاع العام .

(ج) من حيث الاشارة الى العناصر الفنية السينمائية والتصرفات الخاصة بها .

(د) من حيث الموقف من الحوار .

(هـ) من حيث وجود خصائص أو صفات اخرى فى تتابع المشاهد خلال النشرة * .

* سادساً : ارتداد النشرة عن تقديم تتابع مشاهد الفيلم .

٢ ــ تقديم التحليل النقدى الموسع للفيلم موضوع الدراسة الرئيسية :

(أ) الحالة الأولى : تقديم الدراسة الخاصة التى يكتبها المحرر « من حيث الحجم ــ من حيث الأسلوب / الأسلوب الأول ــ الأسلوب الثانى » .

* اولا : المقصود بأثر « الايدبك » ــ عناصر دراسة الفيلم فى المعهد العالى للدراسات السينمائية فى فرنسا .

الأول : المعلومات الوثائقية .

الثانى : السيناريو .

الثالث : التحليل الدرامى .

الرابع : التحليل السينمائى .

الخامس : عنصر ختامى .

ثانيا : تأثير أسلوب الايدبك على نشرة نادى السينما بالقاهرة ــ امثلة للاقتراب الصريح الواضح ــ امثلة للاقتراب غير الصريح .

(ب) الحالة الثانية : تقديم مواد نقدية لا تشكل دراسة خاصة يكتبها المحرر المصرى .

ــ الفرع الثانى : الدراسات الاضافية غير الرئيسية للفيلم المعروض فى برنامج النادى .

* اولا : المقصود بها .

ثانيا : اهم جوانب دراستها (من حيث انواعها ــ من حيث مصادرها ــ من حيث أماكن تواجدها بالنشرة] .

المطلب الثانى : دراسة الأفلام التى تعرض فى غير برنامج نادى السينما :

الفرع الأول : نطاق دراسة هذه الأفلام « من حيث الجنسية — من حيث مكان العروض السينمائية وجهاتها — من حيث المستوى العام للأفلام — من حيث التقسيم النوعى للأفلام » .

الفرع الثانى : مصادر دراسات النشرة لهذه الأفلام .

الفرع الثالث : التكوين العام لدراسات النشرة للأفلام التى تعرض فى غير برنامج النادى :

أولا : من حيث مدى اتساع هذه الدراسات .

ثانياً : من حيث العناوين التى ترد هذه الدراسات تحتها .

الفرع الرابع : اهمية دراسة الأفلام التى تعرض فى غير برنامج النقدى .

— المبحث الثانى : متابعة المهرجانات السينمائية :

مقـدمة :

١ — من حيث نطاق متابعة النشرة للمهرجانات السينمائية :

أولا : بالنسبة للمهرجانات الدولية :

(أ) مهرجانات دولية تقام بالخارج وتتابعها النشرة .

(ب) المهرجانات الدولية التى تقام بمصر .

ثانياً : بالنسبة للمهرجانات المحلية :

(أ) مهرجانات محلية تقام داخل مصر .

(ب) مهرجانات محلية خارج مصر .

٢ — من حيث الموارد النقدية المنشورة عن المهرجانات السينمائية :

أولا : المتابعة الصحفية والحوارات النقدية .

ثانياً : اعداد المواد النقدية .

٣ — من حيث أساليب تقديم المواد المنشورة عن المهرجانات السينمائية .

٤ — من حيث أنواع المواد النقدية المنشورة عن المهرجانات السينمائية .

المبحث الثالث : تقديم الكتب :

(تمهيد ــ المطلب الأول : من الناحية الشكلية :

اولا : من حيث النطلق :

(أ) من حيث جنسية الكتاب ولغته .

(ب) من حيث طبيعة الموضوع الذي يتناوله الكتاب .

(جـ) ما يدخل تحت وصف الكتاب .

ثانياً : أساليب الاشارة الى عرض الكتاب فى النشرة .

المطلب الثانى : من الناحية الموضوعية :

أولا : تقديم العرض التقريرى فقط عن الكتاب ومحتوياته .

ثانياً : تقديم الكتاب من خلال عرض نقدى فى صورة تقييمية .

ثالثاً : تقديم الكتاب من خلال عرض تقريرى مصحوب بالتقييم النقدى :

(أ) أن يكون التقييم النقدى المصاحب لتقديم محتويات الـــكتاب مباشر أو غير مباشر .

(ب) طريقة الجمع بين عرض محتويات الكتاب وبين تقييمه فى المقالة النقدية .

المبحث الرابع : دور الترجمـــة والعنـــاصر الأخرى فى تكـــوين النشرة السينمائية :

تمهيد ــ المطلب الأول : دور الترجمة :

أولا : المصادر التى تتم الترجمة منها .

ثانياً : طرق تقديم النشرة للمواد المترجمة .

(أ) بالنسبة لترجمة الكتب الاجنبية ــ الوسيلة الأولى ، الوسيلة الثانية .

(ب) بالنسبة لترجمة المقالات المنشورة فى مطبوعات اجنبية .

ثالثاً : طرق الترجمة ذاتها .

المطلب الثانى : المعلومات الوثائقية :

أولا : صور تقديم المعلومات الوثائقية بالنشرة « الأولى والثانية » .

ثانياً : أنواع المعلومات الوثائقية التى تقدمها النشرة .

المطلب الثالث : النقد الحوارى والمقابلات الشخصية :

اولا : مصادر النقد الحوارى .

ثانيا : الأشخاص الذين يجرى الحوار معهم :

(أ) من حيث الجنسية .

(ب) من حيث طبيعة العمل السينمائى .

(ج) من حيث التعدد .

ثالثا : اساليب تقديم الحوار .

المطلب الرابع : مواد متنوعة اخرى تقدمها النشرة .

اولا : تاريخ الفن .

ثانيا : الأرشيف الفيلمى .

ثالثا : نوادى السينما .

رابعاً : مناقشات .

خامساً : تقديم الندوات والمؤتمرات الفنية والسينمائية .

سادساً : تقديم المواد الاخبارية .

سابعاً : بعض الأبواب شبه الثابتة .

الفصل الثالث : الانتماءات الشخصية لمحررى النشرة :

مقدمة — المبحث الأول : الانتماءات الوظيفية والمهنية :

١ — المقصود بالانتماءات الوظيفية والمهنية .

٢ — تنوع الانتماءات الوظيفية والمهنية وآثارها على محتويات النشرة « القسم الأول : انتماء محررى النشرة الى وظيفة أو مهنة تتصل بالفنون عامة أو بالفن السينمائى خاصة .

* اولا : الانتماء الى هيئة التدريس باكاديمية الفنون .

(أ) من حيث اثر الانتماء الوظيفى فى تقديم تتابع المشاهد .

(ب) من حيث اثر الانتماء الوظيفى فى تحليل الأفلام .

* ثانيا : الانتماء الى مهنة من الفنون السينمائية .

القسم الثانى : انتماء محرر النشرة الى وظيفة أو مهنة لا تتصل بالسينما ولا تتصل بالفنون عامة :

— اولا : الطب — أ — خليل فاضل — ب — عاطف سلام — جـ — حسن الغزالى .

ثانياً : الفلسفة وعلم النفس .

ثالثاً : الادب الفرنسى .

رابعاً : الفانون .

خامساً : العلوم الطبيعية .

٣ ـ استثناءات لافتة للنظر .

المبحث الثانى : الانتماءات المكانية والدراسية او التدريبية :

من الناحية الشكلية ـ المكانية ـ ومن الناحية الموضوعية « الأثر الأول ـ الأثر الثانى » .

المبحث الثالث : الانتماءات الفكرية والسياسية .

المبحث الرابع : الاهتمامات الخاصة والظروف الشخصية .

١ ـ امثلة من تاثير الاهتمامات الخاصة للمحرر .

(اولا : سمير سيف ـ ثانياً : محمد عبد الله ـ ثالثاً : منير محمد ابراهيم ـ رابعاً : احمد الحضرى ـ خامساً : فوزى سليمان) .

٢ ـ امثلة من تاثير الظروف الشخصية للمحرر .

(اولا : يوسف شريف رزق الله ـ ثانياً : حسن عبد المنعم ـ ثالثاً : منى جمال الدين ـ رابعاً : كون الناقد امراة) .

المبحث الخامس : الاحتراف والهواية بين محررى النشرة :

اولا : من هم المحترفون ومن هم الهواة من بين محررى النشرة .

ثانياً : تحديد الصفة الغالبة فى تحرير النشرة بين الاحتراف والهواية.

ثالثاً : تاثير الفرق بين الاحتراف والهواية فى تحرير النشرة :

أ ـ من الناحية الشكلية ـ ب ـ من الناحية الموضوعية / الأثر الأول ـ الأثر الثانى .

الباب الثانى : الاتجاهات النقدية الموضوعية فى النشرات السينمائية فى مصر :

(تمهيد ـ اولا : القضايا او المسائل العامة ـ ثانياً : القضايا او المسائل الفنية) .

الفصل الاول : القضايا والمسائل العامة :

المبحث الاول : القضايا العامة في السينمائية :

تمهيد :

المطلب الاول : الميول السياسية لمحررى النشرة السينمائية ونتائجها أو القضايا العامة غير السينمائية ذات الطابع الشخصي .

الفرع الاول : الميول السياسية التى تشير الى الانتماءات السياسية الغالبة لمحررى النشرة .

مقـــدمة

١ ــ الاهتمام بالمسائل التى تنتمى الى الفكر السياسى اليسارى . اولا ــ ثانياً ــ ثالثاً ــ رابعاً ــ خامساً .

٢ ــ الاشارات الدالة على اهتمام المحرر . اولا ــ ثانياً ــ ثالثاً ــ رابعاً ــ خامساً ــ سادساً ..

الفرع الثانى : غلبة ميل معظم محررى النشرة الى النقد الماركسى :

١ ــ المقصود بالنقد الماركسى ــ ماركسية النقد .

٢ ــ حدود العلاقة بين الماركسية فى النقد والواقعية فى النقد .

٣ ــ نموذج للنقد السينمائى الماركسى .

* اولا : تقسيم النقد السينمائى الى قسمين .

* ثانياً : كيفية ظهور العمال فى الاعمال الفنية التى تصور الطبقة العاملة .

* ثالثاً : تقسيم الافلام السياسية الى ماركسية وغير ماركسية .

* رابعاً : التاكيد على وجود اتجاه يسارى تحريفى فى السينما .

٤ ــ آثار النقد السينمائى الماركسى على الاتجاهات النقدية فى نشرة نادى السينما بالقاهرة .

* اولا : تقييم العمل الفنى من خلال انتسابه الى احد المعسكرات او الاتجاهات السياسية :

(أ) الاشارة غير المباشرة الى تقسيم الاعمال الفنية الى رجعية وتقدمية .

(ب) تصنيف الافلام من حيث ثوريتها او عدم ثوريتها .

* ثانيا : الاهتمام بتحديد موقف العمل الفنى من مسائل الفكر الاشتراكى .

* ثالثاً : التغاضى عن مواقف فنية وفكرية محل نظر استنادا الى الانتماءات السياسية للمحرر .

المطلب الثانى : آثار البيئة المحلية ونتائجها اى النشرة او القضايا العامة غير السينمائية ذات الطابع المحلى :

الفرع الأول : المسائل ذات الصفة السياسية .

* أولا : الديكتاتورية والديمقراطية .

* ثانياً : الحريات العامة والخاصة .

* ثالثاً : تقييم فترة السبعينات .

* رابعاً : ظاهرة التطرف الدينى .

* خامساً : الانحرافات السياسية والاقتصادية .

* سادساً : موقف النشرة من بعض الأحداث السياسية الهامة فى مصر .

الفرع الثانى : المسائل ذات الصفتين الاقتصادية والاجتماعية .

١ ـ عن سياسة الانفتاح الاقتصادى .

اولا : التناول النقدى لأفلام الانفتاح .

ثانياً : تعبير المحرر من موقفه الفكرى من سياسة الانفتاح الاقتصادى

٢ ـ بعض المشاكل الاجتماعية المصرية .

* أولا : المشاكل الاجتماعية العامة .

* ثانيا : مشكلة الاسكان .

* ثالثاً : عن الهجرة للعمل فى الخارج .

الفرع الثالث : مسألة الحروب المصرية وآثارها وملابساتها .

* اولا : عن حرب يونية ١٩٧٦ ـ من ناحية تكييف هذه الحرب ـ من حيث تبرير هذه الحرب ـ عن ادانة هذه الحرب .

* ثانياً : عن حرب الاستنزاف والمقاومة .

* ثالثاً : عن حرب اكتوبر ١٩٧٣ .

(أ) التناول النقدى للأفلام .

(ب) التعبير عن الموقف الفكرى للمحرر من حرب أكتوبر ١٩٧٣ .

المطلب الثالث : آثار البيئة الخارجية أو القضايا العامة غير السينمائية ذات الطابع الدولى .

الفرع الأول : القضايا العربية :

* أولا : قضية فلسطين .
* ثانياً : المسألة الليبية .
* ثالثاً : قضايا عربية أخرى .

الفرع الثانى : القضايا غير العربية .

١ ــ الموقف من الولايات المتحدة الأمريكية .

* أولا : نقد الاتجاهات العامة بالفكر الأمريكى :

(أ) الفكر الأمريكى فى الحياة العامة داخل الولايات المتحدة الأمريكية

(ب) الفكر الأمريكى فى علاقات الولايات المتحدة بالخارج .

* ثانياً : نقد اتجاهات الفن الأمريكى :

(أ) الفن الأمريكى بصفة عامة .

(ب) السينما الأمريكية بصفة خاصة .

٢ ــ الموقف الفكرى من قضايا غير عربية أخرى .

* أولا : قضايا غير عربية عامة .
* ثانياً : قضايا غير عربية خاصة بمجتمعات محددة .

المبحث الثانى : القضايا العامة السينمائية :

المطلب الأول : مسألة السينما المصرية :

مقدمـــة :

١ ــ الاهتمام المبكر بمسألة السينما المصرية ومشاكلها فى نشرة نادى السينما بالقاهرة وجذوره .

٢ ــ معالم الاهتمام النقدى بمسألة السينما المصرية فى غير نشرة نادى السينما بالقاهرة .

* أولا : المطبوعات السينمائية :

أ ــ الكتب . ب ــ الدوريات الفنية والسينمائية .

* ثانياً : البرامج التليفزيونية .
* ثالثاً : السينما المصرية فى الفكر النقدى غير المصرى .

الفرع الأول : تقييم جمهور السينما فى مصر :

١ ــ الاهتمام المبكر بعنصر الجمهور فى النشرة .

٢ ــ موقف نقاد النشرة ومحرريها من جمهور المشاهدين فى مصر . التفاوت فى تقييم الجمهور الخاص :

* اولا : الاتجاه الهجومى على الجمهور العام من مشاهدى السينما فى مصر .

* ثانياً : الاتجاه الدفاعى عن الجمهور العام من مشاهدى السينما فى مصر .

الفرع الثانى : الاهتمام بتاريخ السينما المصرية :

١ ــ الاهتمام بتقديم تاريخ السينما المصرية :

* اولا : تقديم تاريخ السينما المصرية فى صورة تقريرية .

* ثانيا : تقديم تاريخ السينما المصرية فى صورة تحليلية .

٢ ــ الاهتمام بتصحيح تاريخ السينما المصرية

الفرع الثالث : اظهار موقف السينما المصريـــة فى المهرجـانات السينمائية الدولية .

الفرع الرابع : مقارنة السينما المصـرية بغيرهـا من السينما غير المصرية :

* اولا : من ناحية المقارنة بالسـينما الغربية .

الفرع الخامس : المشاكل التى تواجهها السينما المصرية :

* أولا : مشكلة السينما كعلم فى مصر .

* ثانياً : مشكلة النص .

* ثالثاً : مشكلة دور العرض .

* رابعا : مشكلة الوقوع فى أسر الأنماط أو « الكليشيهات » .

* خامساً : ومن المشاكل الانتاجية فى السينما المصرية التىأظهرها محررو النشرة .

* سادساً : المشاكل التى يعانى منها الواقع الثقافى للسينما المصرية

* سابعاً : وعن مشاكل التقنية التى تواجهها السينما المصرية .

* ثامناً : مشاكل الفيلم التسجيلى والقصير فى مصر .

الفرع السادس : لهفة نقاد النشرة على النهوض بالسينما المصرية :

* أولا : الحديث عن ميلاد سينما مصرية جديدة .
* ثانياً : الأمل فى سينما جادة .
* ثالثاً : عودة الروح للسينما المصرية .
* رابعاً : التأكيد على امكانية القدرة على العطاء .

الفرع السابع : أهم الصفات التى أطلقها محررو النشرة ضد السينما المصرية .

المطلب الثانى : الاهتمام بمسألة الرقابة على الأفلام فى مصر :

تمهيد :

الفرع الأول : دراسة الناحية الشكلية :

* أولا : الأسلوب المباشر :

(أ) عن طريق عنوان المقالة النقدية .

(ب) فى متن المقالات النقدية .

* ثانياً : الأسلوب غير المباشر :

(أ) فى عنوان المقالة النقدية — (ب) فى متن المقالة النقدية .

الفرع الثانى : دراسة الناحية الموضوعية :

المسألة الأولى : الموقف العام من مسألة الرقابة فى فكر النشرة :

١ — وجهة النظر الغالبة فى الموقف العام بالنشرة من مسألة الرقابة على الأفلام :

* أولا : المظاهر الدالة على موقف النشرة الغالب ضد الرقابة .
* ثانيا : اظهار الآثار السلبية للرقابة على الأفلام .

٢ — الاستثناء الذى ينتهج مؤازرة الرقابة .

* أولا : الارتكان الى نغمة ظروف الحرب .
* ثانياً : الارتكان الى ميول سياسية .
* ثالثا : الارتكان الى أسباب أخلاقية .
* رابعاً : طبيعة عمل المحرر كدافع لتبرير موقف الرقابة والدفاع عنها .

المسألة الثانية : الاجتهاد النقدى لمحررى النشرة فى مسألة الرقابة على الأفلام فى مصر :

المقصود بالاجتهاد النقدى :

* أولا : فكرة تقسيم الرقابة الى انواع لبيان مدى خطورة كل منها.

* ثانياً : المناداة بالارتقاء بمستوى مفهوم الرقابة .

* ثالثاً : اقتراح نظام جديد للرقابة يقوم على تصنيف جمهور السينما فى مصر .

* رابعاً : الاقتراح بانشاء دار عرض للأفلام الممنوعة .

* خامسا : فكرة المفهوم الواسع للرقابة

* سادساً : بخصوص العلاقة بين الرقابة والمهرجانات السينمائية

(أ) لاختيار الأفلام بعد مشاهدتها خارج البلاد .

(ب) التفرقة بين العروض التجارية وعرض المهرجانات الدولية من حيث قرارات المنع .

الفرع الثالث : مسألتان ختاميتان :

المسألة الاولى : من القضايا الرقابية المشهورة فى النشرة :

* اولا : قضية فيلم « العسكرى الأزرق » .

* ثانياً : قضية فيلم « غزاة الكنز المفقود » .

* ثالثاً : قضية فيلم « صانعة الأطفال » .

المسألة الثانية : هل وجدت الرقابة على النشرة ذاتها :

١ ــ كمال رمزى ــ ٢ ــ على ابو شادى ــ ٣ ــ عدلى الدهيبى .

المطلب الثالث : المسألة اليهودية فى مصر :

تمهيـد :

الفرع الأول : من الناحية الشكلية ــ ١ ــ من حيث النطاق :

* أولا : الجنسية   * ثانياً : نوع المادة النقدية .

٢ ــ من حيث اسلوب التقديم :

* اولا : الاسلوب المباشر أ ــ فى عنوان المادة النقدية .

ب ــ فى متن المادة النقدية .

* ثانيا : الاسلوب غير المباشر .

الفرع الثانى : الناحية الموضوعية :

القسم الأول ـ القسم الثانى :

١ ـ الاتجاه نحو تأكيد وجود فكرة السينما اليهودية .

المسألة الأولى : أنماط سلوك الفكر النقدى فى النشرة نحو فكر السينما اليهودية [* أولا : الاعلان الصريح * ثانياً : الاعلان غير الصريح

* ثالثا : السلوك الفكرى العقلى المناقض لما يعلنه الناقد .

المسألة الثانية : نشأة الاتجاه نحو تأكيد وجود فكرة « السينما اليهودية » وتطوره .

المسألة الثالثة : مضمون فكرة السينما اليهودية من وجهة نظر أصحاب هذه الفكرة .

أولا : العناصر الأساسية لفكرة السينما اليهودية :

العنصر الأول : أن تعكس قصة الفيلم ابعادا تبغى فى الأساس تمجيد الشخصية اليهودية .

العنصر الثانى : أن يقف وراء الفيلم مجموعة عمل من اليهود أو يغلب على أفرادها الانتساب الى اليهودية .

ثانياً : المعالم الاضافية التى تؤكد مضمون فكرة السينما اليهودية .

٢ ـ الاتجاه نحو نفى فكرة السينما اليهودية :

المسألة الأولى : نشأة الاتجاه نحو نفى فكرة السينما اليهودية .

المسألة الثانية : مضمون الاتجاه الذى ينفى فكرة السينما اليهودية .

٣ ـ اجتهاد الباحث فى تقدير موقف الفكر النقدى بالنشرة من المسألة اليهودية فى السينما .

المسألة الأولى : تقدير الاتجاهات النقدية المتصلة بالمسألة اليهودية فى السينما فى النشرة .

* أولا : نطاق مفهوم السينما الصهيونية من وجهة نظر مؤيدى فكرة السينما اليهودية .

* ثانياً : نطاق مفهوم السينما الصهيونية من وجهة النظر التى تبغى فكرة السينما اليهودية .

المسألة الثانية : العلاقة التاريخية بين الفكر الأوروبى والأمريكى وبين التراث الفكرى اليهودى .

المسألة الثالثة : خطوات بحث المسألة اليهودية من خلال ضوابط نقدية .

الفصل الثانى : القضايا والمسائل الفنية .

المبحث الأول : القضايا الفنية العامة .

المطلب الأول : مسألة النقد المقارن بالنشرة السينمائية .

تمهيد :

١ — التعريف العام بالنقد المقارن .

٢ — المقصود بالنقد المقارن فى هذا الكتاب .

الفرع الأول : دراسة الناحية الشكلية :

١ — نطاق تقديم النقد المقارن بالنشرة [* اولا : الجنسية
* ثانيا : نوع الأعمال الفنية « الابداعية » ذاتها .

اولا : التقديم العام للنقد المقارن :

الشكل الأول : التقديم العام المباشر .

الشكل الثانى : التقديم العلم غير المباشر :

أ — التقديم العام غير المباشر بالتجاور فى نفس النشرة .

ب — التقديم العام غير المباشر بدون تجاور .

أ — تكامل المادة النقدية فى نفس الموضوع .

ب — تأكيد وجهة نظر معينة .

ثانياً : تقديم النقد المقارن تقديما خاصا للمتلقى :

الشكل الأول : التقديم الخاص الصريح .

الشكل الثانى : التقديم الخاص الضمنى :

أ — التقديم الخاص الضمنى اللفظى .

ب — التقييم الخاص الضمنى المعنوى .

١ — موضوع المقارنة :

أ — المقارنة بين الافلام منسوبة الى الاشخاص :

الحالة الأولى : المقارنة بين الافلام المنسوبة الى نفس الشخص .

الحالة الثانية : المقارنة بين الافلام المنسوبة الى اكثر من شخص .

ب ـ المقارنة بين الأفلام منسوبة الى عنصر او أكثر من العناصر البنائية لفن الفيلم السينمائى :

الجزء الأول : عناصر البناء الدرامى « ١ ـ موضوع الفيلم ـ ٢ ـ السيناريو ـ ٣ ـ الشخصيات ـ ٤ ـ الحوار ـ ٥ ـ زمن الأحداث ، الجزء الثانى : عناصر البناء السينمائى « ١ ـ الأسلوب الفنى واسلوب الاخراج بصفة عامة ـ ٢ ـ أماكن التصوير ـ ٣ ـ العمارة والديكور ـ ٤ اللون ـ ٥ ـ الزى ـ ٦ ـ الاضاءة ـ ٧ ـ زوايا التصوير ووضع الكاميرا ـ ٨ حركة آلة التصوير ـ ٩ ـ شريط الصوت ـ ١٠ ـ اساليب التنقل ـ ١١ ـ التمثيل .

الجزء الثالث : عناصر البناء الفكرى : « ١ ـ رؤية المخرج ـ ٢ ـ روح العمل الفنى ـ ٣ ـ الموقف الفكرى للعمل الفنى ») .

ثانياً : من حيث المقارنة :

(أ) المقارنة بين العمل الفنى والآخر ككل .

(ب) كون وحدة المقارنة أحد العناصر التكوينية للفيلم .

٢ ـ الغرض من المقارنة : (* اولا : اظهار اوجه الشبه * ثانياً : اظهار اوجه الاختلاف * ثالثاً : المفاضلة * رابعا : التقييم * خامساً : اثبات وجهة نظر معينة يقدمها المحرر .

ـ ملاحظات ختامية على بعض نماذج من النقد المقارن بالنشرة السينمائية (* اولا : قد تكون المقارنة منقوصة * ثانيا : قد تكون المقارنة مغلوطة * ثانيا : نفى النقد المقارن بالرغم من وجوده بالفعل)

المطلب الثانى : ظاهرة انتشار نقد النقد بالنشرة السينمائية .

تمهيد ـ المقصود بنقد النقد :

ـ الفرع الأول : الناحية الشكلية :

١ ـ نطاق تقديم نقد النقد بالنشرة السينمائية .

اولا : من حيث التنظير والتطبيق :

(أ) نقد النقد النظرى ـ (ب) نقد النقد التطبيقى .

ثانيا : من حيث المصدر « (أ) الاول : هو المصدر المحلى ـ (ب) الثانى : هو المصدر الاجنبى « غير المصرى » .

ثالثا : من حيث الاتجـاه ـ الأول : هو أن يتجـه نقد النقد من الداخل الى الخارج ــ الثانى : هو ان يتجه نقد النقد من الداخل الى الخارج ــ الثالث : هو أن يتجه نقد النقد من الخارج الى الداخل .

٢ ــ اساليب تقديم نقد النقد بالنشرة السينمائية .

* أولا : الأسلوب المباشر : * أ ـ الأسلوب المباشر عن طريق عنوان المادة النقدية ــ ب الاسلوب المباشر من خلال الاعلان داخل متن المادة النقدية * ثانياً : الاسلوب غير المباشر * أ ــ الأسلوب غير المباشر فى العناوين ــ ب الأسلوب غير المباشر فى متن المقالة] .

الفرع الثانى : الناحية الموضوعية :

١ ــ اتصال نقد النقد بمواد نقدية سابقة :

* أولا : التعقيب او التعليق على المواد النقدية فى المطبوعـات الدورية ـ ١ ـ التعقيب أو التعليق مرة واحدة ـ ب ـ تبادل الردود او تبادل التعقيبات بين طرفين ـ جـ ـ دخول طرف ثالث او اكثر خــلاف الطرفين الأساسيين .

* ثانياً : تقييم النقد فى مجالات نقدية اخرى .

٢ ــ اجتهاد محررى النشرة السينمائية فى مجال النقد السينمائى ونتائجه :

* أولا : الاجتهاد فى تقديم مبادىء نقدية .

* ثانياً : الاجتهاد فى تقديم بعض المفاهيم النقدية :

١ ــ مفهوم الخيال الفنى

٢ ــ مفهوم الفكر السينمائى

٣ ـ للفن وظيفة وقائيـة تقع بين التسكين والاثارة .

٤ ــ النقد يساوى رؤية .

* ثالثا : الاجتهاد فى تقديم بعض المصطلحات النقدية الجديدة :

١ ــ الزمن الضميرى

٢ ـ الواقعية الاستعراضية

٣ ــ المغامرة فى الشكل

٤ الرومانسية الغنائية

٥ ــ الغطاء الثقافى للسينما

٦ ــ تبريد الشاشة

* رابعا : الاجتهاد فى تقديم تعبيرات نقدية مبتكرة :

١ ـ سينما الوعى

٢ ـ سينما الصدمة

٣ ـ السينما كأهم الصادرات الثقافيـة .

٤ ـ بورنو السيارات

٥ ـ السينما الاستهلاكية

* خامساً : التنبؤات النقدية :

(ا) فى مجال الفن

(ب) فى مجال الحياة

* سادسا : المواقف النقدية المميزة .

المبحث الثاني : القضايا الفنية السينمائية

تمهيد :

المطلب الأول : الاهتمام بدراسة العلاقة بين الفلم ومصـدره غير السينمائى .

المسألة الاولى : المقصود بالمصدر غير الرئيسي للفيلم .

المسألة الثانية : ما هو اهتمام النقد السينمائى بصفة عامة ببحث العلاقة بين الفيلم ومصدره غير السينمائى .

* اولا : الرسائل العلمية والدراسـات الأكاديمية .

* ثانياً : المواد النقدية المنشورة فى المطبوعات المختلفة وما فى حكمها

(ا) فى مجالات النقد السينمائى المصرى .

(ب) فى مجالات النقد السينمائى غير المصرى .

الفرع الأول : الناحية الشكلية :

* أولا : التناول النقدى المباشر .

* ثانياً : التناول النقدى غير المباشر :

(ا) التناول النقدى المباشر من خلال الاشارة الفرعية .

(ب) التناول النقدى المباشر بدون الاشارة الفرعية .

الفرع الثانى : الناحية الموضوعية :

ا - انواع المصادر غير السينمائية التى يتناولها محررو النشرات السينمائية (* اولا : الأدب * ثانيا : المسرح * ثالثا : الأسطورة * رابعاً : الأغنية * خامساً : احداث الواقع - ا الواقع التاريخى - ب - الواقع الحديث والمعاصر) .

٢ - اهم العناصر التى تتناولها الدراسات النقدية بالنشرات السينمائية فى مجال العلاقة بين الفيلم ومصدره غير السينمائى .

اولا : مسالة النقل ا - مدى امانة النقل بصفة عامة - ب - مدى التوسع فى دراسة تفاصيل النقل .

ثانياً : تقدير قيمة المعالجة السينمائية واسلوب الاخراج .

ا - من الاشارات العامة - ب - من الاشارات الخاصة .

ثالثاً : الاشارة الى فوائد نقل الأدب أو غيره الى السينما واسبابه .

رابعا : مواقف نقدية هامة .

المطلب الثانى : الاهتمام بالعلاقة بين السينما وبعض الفنون الأخرى

تمهيد :

الفرع الأول : العلاقة بين السينما والموسيقى :

أولا : التركيز على الأعمال السينمائية التى تتناول سير أعلام الموسيقى .

ثانياً : المناظرة بين ابنية الفيلم وابنية العمل الموسيقى .

ثالثاً : استعارة المصطلحات الموسيقية فى تكوين الآراء النقدية .

رابعاً : دراسة تاثير استخدام عمل موسيقى معين فى القيمة الفنية للفيلم .

الفرع الثانى : العلاقة بين السينما والفنون التشكيلية .

أولا : الربط بين الفيلم وبين مدارس الفن التشكيلى .

ثانيا : المقارنة بين عناصر من فن الفيلم وعناصر من الفن التشكيلى.

المطلب الثالث : مدى اتصال المادة النقدية بعناصر فن الفيلم :

مقـدمة :

الفرع الأول : المتابعة الشكلية :

* أولا : من نشرة نادى السينما بالقاهرة .

* ثانيا : من كتاب « الانسـان المصرى على الشاشـة » .

الفرع الثانى : المتابعة الموضـوعية :

١ — الاهتمام بالناحية الفكرية للفيلم السينمائى على حساب الناحية الفنية — من واقع نصوص آراء محررى النشرة السينمائية :

(أ) الاتجاه نحو الفصل بين الشكل والمضمون .

* أولا : المناداة الصريحة نحو الفصل بين الشكل والمضمون .

* ثانيا : المناداة المستترة بالفصل بين الشكل والمضمون .

* ثالثا : التناقض بين الشعار المعلن والتطبيق الفعلى .

(ب) مسـايرة الاتجاه الذى يفضل بحث المضمون الفكرى للفيلم عن بحث غيره .

٢ — العيوب التى تقلل من قدرة محررى النشرة السينمائية على المتابعة النقدية لعناصر فن الفيلم .

* أولا : عدم تعريف بعض المصطلحات الفنية التى يستخدمها المحرر

* ثانيا : التناقض بين حقيقة المصطلح وبين غرض المحـــرر من استخدامه .

* ثالثا : عدم اهتمام بعناصر نقدية هامة قد لا يلتفت المحرر اليها .

* رابعا : ظروف بعض محررى النشرات السينمائية من هواة النقد.

٣ — نماذج متقدمة من الاتجاه الى الشمول النقدى عند بعض محررى النشرات السينمائية .

— نظرة اخيرة :

(أ) الآثار العامة للنشرات السينمائية فى مصر .

(ب) ملاحظات عامة على النشرات السينمائية فى مصر .

* أولا : من الناحية الشكلية .

* ثانيا : من الناحية الموضـوعية .

الملاحـــق :

- الملحق رقم (١) مفهوم الاتجاه الذى يأخذ به المؤلف فى هذا الكتاب .
- الملحق رقم (٢) الجداول الاحصائية .
- الملحق رقم (٣) الأشكال التوضيحية .
- الملحق رقم (٤) النماذج .

المراجـــع :

١ ــ المراجع الأساسية .

٢ ــ المراجع المكملة .

المؤلف ــ الدكتور : ناجى وديد فوزى .

المقدم الأستاذ الدكتور مدكور ثابت .

المؤلف :

- الدكتور ناجي وديد فوزى .

- مولود فى ٢٨ يونية ١٩٤٨ بالزقازيق / محافظة الشرقية .
- حاصل على ليسانس القانون من كلية الحقوق بجامعة عين شمس فى مايو ١٩٧٢ .
- تخرج من كلية الشرطة باكاديمية الشرطة فى اغسطس ١٩٧٢ .
- حصل على درجة البكالوريوس من المعهد العالى للسينما باكاديمية الفنون (تخصص تصوير سينمائى) فى يونية ١٩٨٠ .
- حصل على دبلوم الدراسات العليا من المعهد العالى للنقد الفنى باكاديمية الفنون فى اكتوبر ١٩٨٧ .
- حصل على درجة الماجستير فى فلسفة الفنون ، تخصص نقد سينمائى ، من المعهد العالى للنقد الفنى فى يناير ١٩٩٠ ـ وكان عنوان الرسالة « الاتجاهات النقدية فى النشرات السينمائية المصرية المتخصصة » .
- حصل على درجة الدكتوراه فى فلسفة الفنون ، تخصص نقد سينمائى من المعهد العالى للنقد الفنى فى ابريل ١٩٩٣ ، وكان عنوان الرسالة « النقد المصرى للعناصر المرئية فى الفيلم السينمائى » .
- له عديد من الدراسات والمقالات فى مجال النقد السينمائى .
- عضو الجمعية المصرية للتصوير الفوتوغرافى .
- شارك فى عدد من معارض التصوير الضوئى ، واقام عددا من هذه المعارض من سنة ١٩٨٠ الى سنة ١٩٨٥ .
- كتب قصة وسيناريو وحوار الفيلم السينمائى الروائى الطويل « التردانى » ، من اخراج « نيازى مصطفى » سنة ١٩٨٧ .
- اخرج الفيلم القصير (١٠ ق) بعنوان « المداخن البشرية » للمركز القومى للسينما سنة ١٩٨٣ ، عن اضرار التدخين على غير المدخنين (التدخين السلبى) .

الملف رقم (٣)

إيقاع ومونتاج الفيلم فى مصر
المؤثر النظرى الأجنبى

(٢٨٨ صفحة)

تأليف : عادل منير

تقديم : أ . د . مدكور ثابت

كتابة أولى .. كتابة ثانيــة

عن عادل منير والايقــاع فى المونتــاج

مقدمة بقلم : أ. د. مدكور ثابت

ان عام الاحتفال بمئوية السينما المصرية هو العام التالى للاحتفال بمئوية السينما العالمية ، ولذا تحقق الحماس لهذا الاصدار الجديد من ملفات السينما ، عند ما جاء عنوان موضوعه متضمنا : تأثير الســـينما العالمية / على السينما المصرية ، وبالتخصيص على ايقاع ومونتاج الفيلم المصرى ، أى ان ثمة مبحثا يدخل فى اطار ما استهدفناه من اصـــدار هذه الملفات السينمائية كأحد أهم الأطر التى يتحقق بها الاحتفال بهذه المئوية المصرية ، وفقا لقناعتنا الخاصة فى الاحتفاء بالتراث ، لكن ايضـا هنـــاك ما هو أبعـد من ذلك على المستوى الشخصى ، اذ صحيح أننى تحمست لبحث عادل منير واقترحت أن نبدأ نشره فورا فى كتاب بمجرد أن عرفت عنوانه ..

لكن لأن المؤلف ليس شخصا آخر غير عادل منير ، لذا فقد كان عندى ما يدفعنى للكتابة فى تقديم هذا الكتاب حتى قبل أن ابدأ قراءته ، وهذا ما فعلته ، مقررا أن اقدم على كتابة أخرى عندما انتهى من قراءة الكتاب ، على أن تفرض الافكار المستخلصة فى حينها صياغة المقدمـــة الثانية ، وهو ما انتهى بى الى ان أنشر فيما يلى المقدمتين :

كتابة اولـــى :

على مستوى العلاقة الشخصية كان عادل منير هو مونتيـر أول افلامى كمخرج (مثلما انه أول افلامه هو ايضا فى المونتاج) وهو فيلم « ثورة المكن » (١٠ دقائق كأول انتاج للمركز القومى للأفلام التسجيلية ١٩٦٧) الذى احتسب ضمن شريحة السينما التسجيلية ، وهو فى نفس الوقت من نوع ما اسميته فى بعض ابحاثى « القصيد السينمائى » .

والنتاج هذا الفيلم كان فى ذاته ـ على المستوى التاريخى ـ أحد الافلام الثلاثة الاولى لخريجى معهد السينما الذى انشىء عام ١٩٥٩ وتخرجت أول دفعاته عام ١٩٦٣ (انظر مقالنا : للتاريخ ، مايو ١٩٦٨ ، وليلة الأفلام الأولى لطلائع معهد السينما ، مجلة الفنون ، عـــدد ٢٠ ، مايو / يونية ١٩٨٤) حيث ما أن انتصفت الستينات ، ومع تخرجنـــا فى اتجاه الاحتراف السينمائى ـ اى قبل يونية ١٩٦٧ ـ كانت بداية التنبه الى التناقض المؤلم والمحبط لأحلامنا وامالنا ، واصطدمت طهارة الشباب بكل الامراض الطافية على سطح الحياة آنذاك ، ورغم الحماس لنـــا ـ الصادق حينا والمفتعل حينا ـ حتى بات التشتت بين الصادق والمفتعل هو الطريق الحتمى لمعاناة هذا الصدام ٠

وكانت فلول التسلق هى أول مكتشفاتنا ، حيث لم تكن مجـــرد عناصر وصولية ، بل انها لب القيادات الرجعية التى راحت تتلـــوى وتتلون بما هو سائد ، رغم انها تظهر غير ما تبطن ٠ ولما كان هذا هو صدام المعاناة الاجتماعية ، لم يكن ببعيد عنه كذلك صدام المعاناة المهنية كجزء لا يتجزأ منه ، بالرغم من أن وجود القطاع العام فى ذاته قد خفف الى حد ما أواصر هذه المعركة الثانية ، الا ان بعض الصعوبات لا يمكن انكارها وكان لابد حينذاك من ممارسة التجمعات الثقافية والفنية التى تجمعها وحدة المعاناة جنبا الى جنب مع وحدة الاحلام ، ومن ثم فقـــد اختلفت وسائل وطرق هذه الممارسات بدءا من الندوات التثقيفية ، وانتهاء بالمعارك النقدية ، بل ومحاولات البعض لتجسيد مكنوناته الفنية عبـــر مجالات اخرى كالمسرح ، والتحم الخريجون مع طابور مواز من مثقفى وهواة السينما الجدد ، لتنطلق حركة السينمائيين الشبان منذ النصف الثانى للستينات ، وليكون عادل منير أحد عمد حركتنا الشابة حينذاك ، حيث كانت تشغلنا قضايا التجديد السينمائى وعلى رأسها التجديد فى المعالجة السينمائية ورؤيتنا الاجتماعية ، وكنا آنذاك محل تأثر بالايقاع السينمائى الجديد الذى حملته الينا رياح سينما الستينات فى العالم ، وتجمع وتركز تأثيره فينا بسبب من تكثيف حلقات العرض السينمائى من شتى سينمات وبقاع العالم ، فقد رأينا وتابعنا الافلام عبر التجمعـــات الثقافية ، والمراكز الاجنبية واسابيع الافلام من مختلف انحــاء اوربا وأمريكا اللاتينية وآسيا والاتحاد السوفيتى السابق ، وأصبحنا كالبوتقة التى يتفاعل فيها جماع ايقاعات هذه السينمات ، ورحنا نعيش حلـــم التجديد ٠ كل بطريقته حينا ، وعبر الالتفاف حول بعض شعارات للتجمع حينا آخر ، حتى وقعت هزيمة يونيو ١٩٦٧ ، تلك التى كان فى اثرهـــا مباشرة أول تجربة تطبيقية لى من منطلق ايمانى الخـــاص بوظيفة الفن من ناحية ، وبما ابغى تجربته سينمائياً ـ من حيث التجديد تحقيقاً لهذه

الوظيفة — من ناحية أخرى ، وهو ما تحقق في فيلم « ثورة المكن » كأول رد فعل سينمائي لنكسة يونيو ٦٧ ، مع كل الاعتبار لفيلم آخر متزامن معه هو « العار لامريكا » .

اما البداية القصائدية لعادل منير معي في « ثورة المكـن » فـلا تنفصل عن موضوع دراسته الاساسية في هذا الكتاب ، وهو ما رايت ضرورة التوقف عنده — ولو تفصيلا — لصياغة التقديم لهذا الكتاب ، فبقدر ما حظي فيلمي « ثورة المكن » من سمعة وتقدير كبيرين جدا وعلى اوسع نطاق ، بقدر ما تتوجب الاشارة الى دور عادل منير في انجـــاز الفيلم في مستواه الابداعي القائم على فكرة ايقاعية اساسا(*) ، مثلما نجد ذلك متضمنا فيما كتبه على سبيل المثال عبد الوهاب الشرقاوي في تقديم الفيلم على صفحات مجلة السينما (عدد ١٢ نوفمبر ١٩٦٩) اذ يبدا مقاله : « مدكور ثابت اول خريجي معهد السينما لسنة ١٩٦٥ ، ومعيدا بالمعهد ، أول فيلم أخرجه « ثورة المكن » وقدم فيه تجربة جديدة تماما في عدم اللجوء الى أى عنصر بشرى في الفيلم ··· بل جعل الآلات ابطاله الوحيدين · فنحن نرى أنواعا عديدة من الآلات تتحرك في فرح وكأنهـا ترقص على انغام موسيقية وتعمل في نشاط وبايقاع سريع مرح ·· ثـم يحدث العدوان فيتوقف كل شيء وحين ينتطع صوت صفـــارة الانذار وتعود الحركة الى الآلات في شكل مارش عسكرى حماسي كأنما الآلات مصممة هي ايضاً على الاشتراك في المعركة . وفاز هذا الفيلم بالجائزة الأولى للأفلام التسجيلية في المهرجان الأول للسينمائيين الشبان بالاسكندرية» ولكي ندلف الى طبيعة الساحة الجمالية التى اسهم في ابداعها معـــى عادل منير ، فلنلتقط شيئا مما اثير حول تجربة فيلم « ثورة المكن » في السنوات التالية لانتاجه ، فمثلا وخلال ندوة مجلة السينما التى نشرت في العـــدد ١٦ نشهرى ابريل / مـــايو ١٩٧٠ ، بعنوان : « الســينما التسجيلية في مصر / مشاكلها ·· اتجاهاتها ··· مستقبلها » ، (وهي من اعداد وتقديم فوزى سليمان) .. كان الموضـــوع الثانى المقترح في الندوة هو عبر التساؤل : « هل هناك مدارس للسينما التســـجيلية في

(*) تقتضي الامانة ان اسجل للزميلة المونتيرة رحمة منتصر اسهامها في مونتاج الفيلم بالعمل في جزء من الفيلم على مدى يومين بالتوافق وبالاذن من عادل منير عندما كان مشغولا بالعمل مساعدا للمونتاج في احد الأفلام الروائية حينذاك . والرائع في ذلك ليس فقط روح الزمالة الرقيقة التى جمعتنا كلنا . وانما كذلك هذا الانسجام والتناغم المتكامل الذى جاء به الفيلم دون أن يلحظ احد أن مونتيرا آخر قد تدخل في العمل . وهي المونتيرة التى برز ابداعها فيما بعد في اول افلامها . القاهرة ١٨٣٠ ، من اخراج سمير عوف وانتاج الأفلام التجريبية ١٩٦٩ برئاسة مديرها حينذاك الرائد السينمائي المصرى شادى عبد السلام .

مصر ؟ ٠٠ هل يمكن ان تميز اتجاهات وتيارات معينة ٠٠ كما نجد فى اتجاه فلاهرتى مثلا .. الرومانتيكى ... أو اتجاه جريرسون فى تأكيد وجود الانسان كانسان ٠ او اتجاه السينما السوفيتية فى خدمة الاهداف الايدلوجية او اتجاه السينما الايطالية فى الواقعية الجديدة » ٠

وحيث قد حضر الندوة من الفنانين التسجيليين : صلاح التهامى ، اشرف فهمى ، أحمد متولى – مونتير – وسامى المعداوى ، ونبيهة لطفى ، وفؤاد التهامى ، ومدير مركز الأفلام التسجيلية شادى عبد السلام ، ومن النقاد سمير فريد وعن مجلة السينما محفوظ عبد الرحمن » ٠ نجد النقاش يحتدم ، بينما يعود (سمير فريد) ليعترض على قول صلاح التهامى بوجود تيارات فى السينما التسجيلية عندنا – فالسينما التسجيلية فى مصر لم يتح لها أن يقوم فيها تيارات أو مدارس ٠٠٠ وليس هناك مخرج ذو طابع جمالى او غير واقعى ، وما عدا افلام ولى الدين سامح .. ليس هناك افلام لا تهتم بالواقع .. جائز ان يكون هناك فيلم او فيلمان ولكن هذا لا يشكل تيارا ، ويتابع فوزى سليمان تقريره الصحفى عن الندوة عبر استطراده :

« فى راى صلاح التهامى ان التيار الجمالى موجود فى الانتاج الأخير ، ويعنى العودة للتاريخ القديم والماضى ٠٠ ولكننا فى سنة ١٩٧٠ يجب ان نهتم بالتيار الواقعى ٠٠ اكثر من اهتمامنا بالآثار ٠٠ » « سمير فريد ينكر مرة اخرى وجود تيار جمالى .. ياريت يكون عندنا تيار جمالى وتيار يهتم بالواقع وهما تياران موجودان فى العالم » « ثم يشير الى فيلم ثورة المكن » يعتبره فيلما جماليا من الناحية الفنية . تركيب صورة متحركة فى المصانع متمشية مع ايقاعات الموسيقى .. اذن فهو ليس فيلما واقعيا ٠ » لذلك وبما يمهد للحديث عن دور عادل منير فى هذا الابداع الايقاعى سينمائيا ، فلنرصد أولا ما جاء تقييما ضمن تحديد الموقع التاريخى لهذه التجربة الفنية فيما كتبه سمير فريد نفسه تحت عنوان « الأفلام المصرية القصيرة » (العدد ١٧ من مجلة السينما ، يونية ١٩٧٠) اذ يقول :

« وفى عام ١٩٦٧ انتج المركز القومى للأفلام التسجيلية والقصيرة عدة افلام قصيرة كان اهمها فيلم (ثورة المكن) الذى شهد مولد « مدكور ثابت » خريج معهد السينما » ٠

« وفى هذا الفيلم الذى يعتبر أول تجارب السينما الخالصة فى الفيلم المصرى ، عبر مدكور ثابت عن الظرف السياسى بعد حرب يونية ١٩٦٧ فجعل من المصانع رمزا للثورة وجعل من عملها صوت الشعب

الذى يناضل فى سبيل البناء وفى سبيل السلام ، او كما تقول الجملة الوحيدة فى الفيلم (المكن ده بتاعنا .. احنا اللى بنيناه .. واحنا اللى حنحميه) ٠ »

ويستطرد سمير فريد « فى البداية نرى المصانع والحقول مع موسيقى هادئة فى مناظر عامة وتزداد سرعة أيضا مع الموسيقى والحركة السينمائية مع مناظر متوسطة وكبيرة للمكن ، وهو يعمل راقصا ، وفجأة ينبعث كورال صارخ من خلفية الصوت ومؤثرات صوتية للحرب ، ونرى لقطة طويلة صورت بكاميرا حرة — محمولة على يد — للمصانع من الخارج ثم نرى نفس اللقطة مرة أخرى ولكن سلبية (ومع صوت صفارة الانذار تتابع صورة ثابتة للمصانع الخالية المعطلة مع حركة انقضاض دائمة الى الصور التالية) ومع مزج كل الصور ببعضها « وهنا ينبعث صوت الشعب على صور ثابته دون مزج او انقضاض ويبدا المكن فى العمل مرة أخرى ببطء ثم تزداد سرعة ايقاع الموسيقى والحركة السينمائية التى استخدمها توظيفا دقيقا واعيا ومعبرا عن المعنى الكبير الذى أراد التعبير عنه » .

« وكما كشف فيلم ممدوح شكرى عن موهبة المصور رفعت راغب . كشف فيلم مدكور ايضا عن موهبة ممدوح هلال الذى توفى فى حادث سيارة ١٩٦٩ ، وكلاهما من خريجى معهد السينما ، وكذلك كشف فيلم مدكور عن موهبة الموسيقى عبد العظيم عويضة » ٠

واذ ينتهى كلام سمير فريد هنا عن ثورة المكن ، نضيف مؤكدين استنادا على ذات تقييمه أن الفيلم قدم انجاز فكرته الأساسية القائمة على المونتاج الايقاعى لحركة الآلات مبدعا سينمائيا متزاملا معنا هو عادل منير ، الذى كان عليه أن يبدع معنى ما تتطلبه الفكرة ايقاعا من حيث التوازن الموسيقى بين ما تحتويه كل لقطة لحركة معينة من انرع الآلات وبين محتوى اللقطة التالية حيث ضرورة الحذق الفنى فى تحديد لحظة القطع بينهما ليتحقق ما اسميته فى بحث لى « الناتج الحركى لمونتاج الفيلم » ٠ (ينظر : مدكور ثابت ، فى العدد ٥ ، فبراير ١٩٨٠ من مجلة الفنون) ٠ وهو المفهوم النظرى الذى يتكامل مع بعض مفاهيمنا الخاصة للايقاع ، كما أنه الأمر الذى اتاح لى — على المستوى الشخصى — توفرا نظرياً ساعدنى على الاتحام التجريبى لتطبيقه فى أول افلامى الروائية « حكاية الأصل والصورة فى اخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة » (الجزء الثالث من فيلم صور ممنوعة ١٩٦٩ / ١٩٧١) عبر تجربتى فى الكسر النسبى للايهام الذى حققته خلال اسهامة الفارس الآخر

للمونتاج والذى كان من اهم عمد حركتنا السينمائية ، وهو الفنان احمد متولى ، عندما قدمت رؤية نظرية ساعدتنى عليها تجربة العمل الابداعى مع عادل منير خلال « ثورة المكن » وبما مكننى من الصياغة الخاصة لتفكيرى حول أحد جوانب تحقيق الايقاع فى السينما ، وقمت بنشره فى جزء من البحث المذكور ، وعنونت الجزء :

« الناتج الحركى ، الموسيقى .. امكانية للقطع بالمونتاج » ، حيث قمت بالطرح لفكرة مؤداها ان ثمة نوعا من النسبية الفريدة فى نوعها يتميز بها عرض الفليم على الشاشة فى دار السينما او فى صالة العرض ، فالمتفرج يظل طوال مدة العرض أمام كادر ثابت واحد هو كادر الشاشة البيضاء التى يتم عرض الفيلم عليها . انها الشاشة التى تظل طوال الوقت محتفظة بنفس مساحتها الهندسية وبنفس اطارها المحدد بلا زيادة ولا نقصان ·· الا انه مع استمرار هذا الثبات لاطار كادر الشاشة تتغير على الدوام الاحجام والأشكال المعروضة بالفيلم مع كل قطع بالمونتاج .

هذا التباين بين ثبات كادر الشاشة وتغير كادرات الفيلم المعروض يخلق بدوره داخل المتفرج المشاهد مقياسا ثابتا طوال العرض يساعده لا شعوريا على خلق نوع من النسبية بين كل حجم جديد للقطات المتتابعة وبين هذا الاطار الثابت للشاشة ، وهذه النسبية هى التى تلعب دورها النفسى من حيث الاحساس بالايقاع الناتج عن تغير أحجام اللقطات ، حيث لا يصبح مجرد طول اللقطة هو العنصر الوحيد فى الايقاع ، وانما يصبح القطع الى حجم جديد هو فى حد ذاته عنصرا فعالا فى تكوين الوحدة الايقاعية بالمونتاج .. ولهذا فان الحديث عن « القطع » فى سياق الايقاع يجعلنا نقر بأن القطع فى حد ذاته يساوى ضربة ايقاعية موسيقية ، ولكنه يختلف عن تلك الضربة الايقاعية فى أى وحدة ايقاعية موسيقية فى كون أن ضربة القطع هى جزء من وحدة ايقاعية لا تتشابه ضرباتها ، فالوحدة الايقاعية فى حالة المونتاج يدخل فى تركيبها علاقة الخطوط والمساحات والكتل والحركات فى الكادر الأول مع نفس العلاقات الجديدة فى الكادر التالى ·· كذلك يدخل عنصر الصوت بكل مكوناته فى هذه العلاقات الناشئة عن التقطيع بالمونتاج ·· ومن ثم تصبح مكونات الوحدة الايقاعية فى المشهد السينمائى مجموعة من الادوات الفنية المختلفة والتى تتآلف بشكل تكاملى لخلق هذه الوحدة الايقاعية ·· بعكس الوحدة الايقاعية فى الموسيقى التى تتكون من عناصر « صوتية » فقط ، أى من عدة ضربات صوتية ، قد تكون ثنائية عبارة عن ضربتين كما هو الحال فى ايقاع المارش ، أو ثلاثية الضربات مثلما هو فى ايقاع « الفالس » ·

هكذا اذن ٠٠ اذا ما سلمنا سلفا بأن الايقاع الموسيقى فى حد ذاته هو ذو سمة نفسية يمكننا تسميتها « الناتج الحركى » ذلك باعتباره مكونا من ضربات نغمية مطردة رأسياً لأعلى ولأسفل بدرجة تمكنه من تحقيق ما يسمى « الكريشندو أو الدمنيويندو » اللذان هما فى حد ذاتهما عبارة عن حركة نفسية لأعلى أو لأسفل ، حركة نفسية قد تؤدى الى ازدياد الأنفاس لدرجة اللهاث كأنها نهاية مجهود شاق متتابع من حركة الجرى المرهق ٠٠ وقد تؤدى الى التنهد ارتياحا واسترخاء كأنها لحظة الاقتراب من النوم ٠ وكلاهما حالتان تتفقان تماما مع الناتج الحركى لمجهودات حركية أخرى ٠٠ حتى وان كانت هذه المجهودات الحركية لم يمارسها المستمع الموسيقى الذى يتمتع ببعثه الايقاع الموسيقى المسموع ، وهو فى النهاية

فاذا ما سلمنا كذلك أن للمونتاج ـ كما أسلفنا ـ امكانية امتلاك الايقاع فى طياته من خلال معطياته الخاصة التى تختلف عن معطيات الايقاع الموسيقى الا انها تلتقى معه من حيث الجوهر ٠٠ أى فى كون المونتاج يمتلك المعطيات اللازمة لاحداث نفس تأثيرات الايقاع ، ولكنها معطيات مختلفة تتمثل فى اضافة خط صاعد فى اللقطة التالية الى خط كان يهم بالصعود فى اللقطة السابقة ٠٠ بل واضافة ضربة صوتية فى واحدة الى ضربة صوتية فى أخرى ٠٠ وضم حركة الى السابقة ٠٠ بل وفى الاحساس بالتنزة الناتجة عن الاحساس بالنسبة لثبات اطار الشاشة عند تغير حجم اللقطة كما أسلفنا ٠٠ الخ ٠٠ اذا سلمنا بتلك الامكانية ٠٠ أمكننا بالتالى أن نعترف مباشرة بامكانية المونتاج فى خلق كل التأثيرات التى يتمتع بخلقها الايقاع الموسيقى وأهمها الناتج الحركى الموسيقى ٠ والذى تظهر ابسط صوره فى تطبيقات المونتاج بالكريشندو أو الدمنويندو ٠٠ فما ابسط ان يتم ذلك فى أكثر الامثلة سذاجة ٠٠ ولكن الاقوى منها هو امتلاك هذا المبدأ من اجل توظيفه عضويا فى احداث التأثيرات الدرامية المطلوبة والتى تكون اكثر تعقيدا ٠

ولعل ايزنشتين هو أهم من وقف على حقيقة هذا الى حد محاولة تقنينها بالقوانين التى وجدناها فى بعض كتاباته تصل الى حد المعادلات الرياضية ، مثلما نجدها عنده فى مجموعة مقالاته التى تم تجميعها فى كتابيه الشهيرين « شكل الفيلم » و « مضمون الفيلم » حيث وصل الى حد كتابته النوته الموسيقية لما يستشعره من أحاسيس ايقاعية لتتابع لقطات المونتاج بكل ما تحتويه من معطيات بالصورة والصوت المحتويان داخل اللقطتين المتتابعتين ٠٠ (ارجع فى ذلك لاوراقه الخاصة باخراجه لفيلم الكسندر نيفسكى) ٠

وقد يختلف البعض حول محاولات ايزنشتين لتقنين هذه المسألة ٠٠ حيث يتسلح دعاة هذا الاختلاف بنظرية التناقض بين الخلق الفنى وبين المعادلات الرياضية أو الهندسية ٠٠ ولكن أيا كان الامر وليس هذا مجال نقاشنا – فانه يصبح من الثابت لنا – وهذا هو لب الموضوع – أن القطع بالمونتاج يمتلك تلك القدرة السحرية الخلاقة فى بعث هذا التأثير النفسى الموسيقى الذى يتمتع ببعثه الايقاع الموسيقى المسموع ، وهو فى النهاية تأثير مؤداه الحركة كما أسلفنا .. الحركة للامام أو لأعلى والحركة للخلف أو لأسفل ٠

لا يعنينا اذن الاختلاف فى التطبيق أثناء ممارسة الابداع الفنى .. ولكن ما يعنينا هو التنظير الذى يثبت بالبرهان والأدلة امكانية المونتاج على امتلاك تلك القدرة الخلاقة التى اوردناها ، والتى من ثم تقطع بنا الخطوة الأبعد نحو اثبات ما اقمنا عليه بداية ، الا وهو امكانية المونتاج على بعث « ناتج حركى » عبارة عن ناتج لمدرك حسى ٠٠ وليس مجرد مدرك حسى مباشر .. واذا كان هذا التفكير النظرى ، قد انطلقت لبناته مع لحظات العمل مع عادل منير ، فقد اشترك معى فى الانجاز الابداعى لما كان يلاحق تفكيرى النظرى عامة فى موضوع كسر الايهام السينمائى الذى انتهى بى الى الصياغة النظرية لحتمية تلازم الايهام مع ما اسميته « اللاايهام » فى الفيلم السينمائى (ينظر كتاب الكسر النسبى للايهام السينمائى) ٠٠ والدليل على مشاركة عادل منير لى فى تطبيق التجربة هو نص ما استخرجته من اوراقى القديمة منصبا على ذلك الذى حققته عبر موفيولا عادل منير : من الناحية التاريخية ، كانت فكرة « ثورة المكن ، قد برزت فى الايام التالية مباشرة لما سمى نكسة يونية ١٩٦٧ وسط احساس جارف بمرارة الهزيمة من ناحية ، والرغبة المتأججة للخروج منها من ناحية اخرى ، حيث لا طريق الا القوة ، ولقد كان اذكاء الروح الوطنية المتأججة اصلا هو اسمى الاهداف ، جنباً الى جنب مع التأكيد على بعث الوعى الدائم بطريقة التصدى التى كان اروع شعاراتها : « ما اخذ بالقوة لا يسترد بغير القوة » وهذان اذن هما طرفى المعادلة (الروح الوطنية ، الوعى بطريقة التصدى) اللتان كانتا منهجا للتفكير الفنى فى « ثورة المكن » ومن ثم سمحتا بتحقيق نفس الأسلوب الفنى التجريبى الذى بغيه وهو الكسر النسبى للايهام – كما سوف نرى ، ومن حيث الخلق السينمائى ، تبدأ فكرة « ثورة المكن » باضافة تصور فنى متخيل الى الواقع الجامد لأى ذراع آلى متحرك فى أى مصنع ، حيث هناك المئات من هذه الاذرع المختلفة الحركة فى اداء مهمتها الآلية ، وفيها قد تجد ذراعا يتحرك وحده برتابة شديدة لايغير منها الا توقف الآلة ذاتها ، كما نجد ذراعا آخر قد يتمايل يمنة ويسرى ثم يندفع فى حركة

ثالثة جديدة ليعود مكررا الوحدات الثلاث ، وعلى العكس منه أحد الاذرع قد يكون آتيا بحركات متبادلة بين العنف والرقة ·· وهكذا ·· الخ يمكن تجميع لقطات تشكيلية وفانتازية فى اضاءتها وتصويرها ، بحيث يمكن تركيب تتابعها بالمونتاج على انغام موسيقى راقصة ·· بحيث تبدو فى حالة مرح ورقص وانطلاق ·· الى ان تقع غارة الهجوم ، فيتوقف كــل شىء ·· وتنعق صفارة الانذار نعيق الاحساس بالخراب ·

وفى فيلم « ثورة المكن » يتحقق كسر الايهام فى اللحظة التى يظهر فيها لأول وآخر مرة فى الفيلم صوت التعليق بلهجة خطابية مباشــرة ، ومتعمدة هذه اللهجة بالطبع لتحقيق الكسر المقصــود ، بل ولا يمكــن اعتبار اللهجة وحدها صاحبة الفضل فى هذا الكسر ، وانما ايضاً الظهور المفاجىء لصوت بشرى ناطق بعد وقت ممتع للجمهور بالموسيقى المسموعة بمصاحبة موسيقى الضوء وموسيقى الحركة الراقصة للآلات ذاتها من ناحية وحركة المونتاج من ناحية أخرى ، هذا الوقت الممتع الذى انتفى فيه اى توقع لدى المتلقى لدخول عنصر دخيل ـ هو الصوت البشرى ـ على بقية العناصر التى لعبت دور الامتاع ـ فما هو الحال اذن وقد جاء الكسر بظهور نفس الصوت البشرى ـ اضافة الى فجائيته خطابيا ؟ .. بل ولم يكتف بالخطابة العادية ، وانما تعداها الى درجة بدى بها وكأنه يقود مظاهرة وهو يردد :

« المكن ده بتاعنا ·· احنا اللى بنيناه ·· واحنا اللى هانحميه » ·· ليرد عليه « الصدى » المردد له فى كل مقطع باستخدام التقنية الآليــة للصوت السينمائى ·

هكذا تتحقق لحظة كسر الايهام ـ ثم لا تلبث أن تأخــذ صــفتها النسبية · عندما يتحرك أول ذراع لآلة تظهر فى اللقطة التالية وكأنها رد الفعل المباشر للمقولة الخطابية ، حيث يعود معهــا صوت الايقــاعات الموسيقية ، ولكنه هذه المرة بادئا بوحدة من ضــربات ايقاع المــارش العسكرى ، فيرد المونتاج بالقطع الى ذراع آلة فى الجهة العكسية من الكادر وقد تحرك بدوره على صوت الوحدة التالية من ايقاع المــارش العسكرى . فتكررا الوحدتين مع لقطتين تاليتين لاذرع آلية أخرى تكون قد استمرت فى عودتها للحركة من جديد مع استمرار ايقــاع المــارش العسكرى الذى سرعان ما ينمو ويتسع فى أوركستراليته ، لتســمح بظهور كل الآلات التى سبق ظهورها راقصة ولكنها هذه المرة قد اتحدت جميعا فى حركتها الحادة المتطابقة مع ايقاعات المارش العسكرى ، حتى لتبدو وكأنها كتائب الاصرار على النصر حتى النهــاية ، وكذلك نهايــة

الفيلم · وهنا وبالاشارة الى تاثير الايهام الموسيقى عامة ، والى التاثير المضمون لايقاعات المارش خاصة ، سواء ارجعنا ذلك الى ما لهذا الايقاع من بدائية التاثير التوقيعى على جميع نثات المتلقين ، او ارجعناه - بالاضافة الى ذلك - الى حماس الفترة التاريخية ذاتها - فيما بعد ٦٧ ، حيث الرغبة الوطنية الجامحة الى التحرر والنصر ، والايمان الشعبى الكامل بشعار « ما اخذ بالقوة لا يسترد بغير القوة » بالاشارة الى هذا ، والى ذات الاسلوب السينمائى الذى اعيد استخدامه مثلما كان فى الحلقة الاولى من الفيلم التى رقصت فيها الآلات ، فشكلت هناك العناصر التى حققت الادماج الممتع للمتلقى لهذا الفرح الراقص بالآلات ولكنها عادت هذه المرة - نفس عناصر الاسلوب وفكرته الفنية - لتحقيق ايضا « الادماج الممتع للمتلقى » ، ولكن بالاحساس الثورى ، الذى تمثل رمزه فى « المارش العسكرى » مثلما تمثل رمز الفرح فيما قبل فى الايقاعات الراقصة ·· هكذا اذن أمكن تحقيق الكسر النسبى للايهام فى الفيلم الاخير « ثورة المكن » عبر حلقتين ادماجيتين تتوسطهما لحظة الكسر · صحيح أنهما حلقتين متناقضتين من حيث الاحساس الادماجى : الفرحة الراقصة فى مقابل حماس المارش - ولكن ما يجمع بينهما انهما احساسين « او ادماجيتين » اى انهما تحققان متعة حسية ، اما لحظة الكسر فقد حققت « لحظة ذهنية » كان من شانها ان تقطع لحظات المتعة الحسية الاولى ليتنبه وعاء الذهن ويستعد لتلقى المقولة التى من اجلها ·· تم كسر الايهام · المكن ده بتاعنا ·· احنا اللى بنيناه ·· واحنا اللى هانحميه ، فاذا ما عادت لحظات « المتعة الحسية » بالمارش العسكرى اصبحت اللحظة الذهنية السابقة عليها مجرد « مفتاح مؤدى » الى الأندماج الممتع مرة اخرى ، بعد أن يكون هذا المفتاح قد أدى دوره الذهنى المطلوب ·· ومن ثم ، ولو ان موضوع الفيلم كان مختلفا ويحتاج او يتحمل الاضافة ، لأمكن لحلقة الادماج الممتع التالية أن تتعرض فى لحظة ما لكسر جديد للايهام ، والذى سرعان ما يتحول بدوره الى مفتاح لحلقة ادماج جديدة ·· وهكذا ·· نفس البنية الافقية التى افترضتها المحاولة التجريبية لهذا البحث التطبيقى عن « الكسر النسبى للايهام السينمائى » ·

اذن فقد عاش معى عادل منير كل التجربة الخلاقة فيما يتعلق بالايقاع ، وفيما يتعلق بتجربة خاصة بالبناء الفيلمى القائم على نظرية الكسر النسبى للايهام متضمنا - هذا البناء - ما اشتركنا فى ابداعه ايقاعيا ··· واذن سوف يكتب لنا عادل منير عن الايقاع فى مونتاج السينما المصرية بعد أن أصبح من اهم فرسانها منذ بدء رحلته بعد يونية ٦٧ عبر « ثورة المكن » ومرورا باستمرار ادائه وتواجده المتواصل بلا كلل حتى الآن ·· اذن فلنبدأ صفحات كتاب عادل منير ·

كتابة ثانية :

ابحث الآن في صفحات خطها قلم عادل منير ، فلا اجد ضالتي ·· ما هذا الذي وجدت قلمي يكتب عنه كتابة اولى وقبل هذه القراءة ؟ الم ينتبه عادل منير لما قدمه ابداعا سينمائيا ليصبح مادته الرائعة لنظرته التحليلية في هذا الكتاب ؟ ··

اتابع صفحة تلو الأخرى عبر دراسة هامة تسيطر عليها تماماً تجربة عادل منير « المعلم » الذي امتلك خبرة وحنكة في تدريس فن حرفية المونتاج لاكثر من جيل تخرج من ابنائنا الدارسين بالمعهد العالى للسينما .. ، حتى اصبحت سطور عادل منير تعرف طريقها مباشرة الى عقول الجالسين في صفوف الدراسة ، حيث تبغي هذه السطور تحقيق هدف تعليمي واضح ويتسم بالسمو ·

لكني مع ذلك استمر في تتبع الصفحات ، واذ استرسل في قراءة كتاب عادل منير اعجب من انصرافه عن تجربته الثرية لينكب على تجارب اخرى في السينما المصرية ، بينما هو عادل منير – الذى أصبح ضلعا اساسياً في السمة المميزة لهذه السينما وهو ما يثبته كم مشاركته في الأفلام المصرية من ناحية ، وتميزه الفنى الذى تشهد به الجوائز والكتابات النقدية من ناحية اخرى ·· لهذا وباختصار شديد ، جاء كتاب عادل منير – على ضرورته واهميته التى نقتنع بها – مع ذلك كتاب ناقص ·· نعم انه كتاب ينقصه عادل منير نفسه ، وقد تكون هناك آراء تدفع بعدم صحة ما نطلبه من عادل استنادا على أن تقييم الابداعات هي مهمة النقد السينمائى وليست مسئولية المبدع ، ومن الطبيعى أن يكون هذا رأى صحيح ، ولكن الصحيح أيضاً ان المبدع عندما يملك قدرة العمل التنظيرى ، فانه يصبح ، مطالبا بطرح وعيه النظرى باعماله ؛ دون أن ينفي ذلك ضرورة التقييم النقدى من الآخرين له ، بل ان تحقيق الجانبين سوف يثرى الساحة النظرية في خدمة الانطلاق الابداعى ·· بسبب علاقة الجدل بينهما ، ولعل رائد التنظير السينمائى الذى يمثل نموذجاً تاريخياً رائعاً في هذا الصدد هو المخرج الروسى الكبير « سيرجى أيزنشتين »» ومثله العديد على مستوى التاريخ ، وعلى وجه العموم ، فان ما ننتهى اليه من انتقادنا لهذه الدراسة الهامة هو الدعوة الى دراسة « سينما عادل منير » الى حين ان يتحفنا هو نفسه بتنظير لتجربته الابداعية العريقة والثرية ، وهى ذات الدعوة التى نرى ضرورة توجيهها لأن تبدأ الدراسات في الاهتمام بتلك السينما التى خط تجربتها مبدعون عظام مثله بداوا تجربتهم الثرية معه عبر جيل كافح وانطلق مع النصف الثانى من الستينات ثم

ازدهر مع السبعينات ، ومع العثرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية كان يواصـــل طريقــه حتى الآن في صنع شريحة هامة من افــلام السينما المصرية ، وهو ما تحقق على أيدى أسماء عديدة ورائعــة فى جميـــع التخصصات ، لعل هذه المقدمة فى غنى عن احصائها ، طالما أننا ندعـــو الدراسات لتحقيق ذلك ، فالى لقاء عبر كل ما يتحقق غدا باذن الله .

د٠ مدكور ثابت

١٩٩٦

مقـــدمة المؤلف

من محتويات الملف

بقلم عادل منير

الحقيقة أنني بدأت كتابي من منطلق عملي لدراسة قصيرة عام ١٩٦٨ بعنوان « بدوفكين بين النظرية والتطبيق » حيث نشرت في مجلة المسرح والسينما عدد يونيه ويوليه نفس العام ، وبعدها اكتشفت أن هذا العنوان ناقص حيث ما جدوى دراسة بدوفكين دون فائدة للسينما المصرية · فبدأت في الكتابة عن تأثير بدوفكين في السينما المصرية ، وللحقيقة ايضا لم أجد الكثير من الصدى لبدوفكين في السينما المصرية ماعدا القليل جدا من بعض استخداماته الرمزية عند الاستاذ بركات في فيلم « دعاء الكروان » اى باستخدام جزئى لشيء من الطبيعة لصالح الاستخدام الشعرى ·

وحيث ان هذه الجزئيات لا تعبر عن روح بدوفكين الكاملة ، وحيث ان السينما المصرية قد تأثرت بكثير من السينما العالمية ، فوجدت أن من الأوفق أن أتعرض للسينما العالمية من الناحية التاريخية لأبحث تأثيرها على عينات الأفلام المصرية ·

الفصـل الأول

وبدأت الدراسة تتسع الى تأصيل فكرة السينما وكيف أنها كانت الفن الذى استطاع حتى وقتنا هذا ان يؤكد رغبة الانسـان فى الخلود واستمراره الى ما بعد الحياة من خلال محاولاته الدائبةفى رسومه الجدارية والبارز فى العصر الفرعونى ثم تطوره فى صنع التماثيل وبعده الفـن التشكيلى والذى قاده للتصوير الفوتوغرافى ثم أضاف له الحركـة فى التصوير السينمائى لكي يكمل مسيرته ، اى مسيرة الانسان فى الدفاع ضد الزمن ، وفى تلك الرحلة الطويلة لمحاولة الانسان فى قهر الزمـن توصل الى هذه الصيغة الفنية التى تحرك الانسـان على الشاشة وليس بصورته فقط ولكن بصوته أيضاً مما جعلهـا من الجماهير الأول الذى

يأمل فى الخلود والاستمرار لما بعد الحياة . من هذا المنطلق استرسلت فى عرض التاريخ السينمائى بداية من لوميير وانبهار الجماهير بلقطاته الشهيرة « رش الجناينى » وهو اول موقف درامى سينمائى فى تاريخ السينما ثم تطور هذا الفن على يد ميليه الذى لم يخرج عن نطاق المسرح ذو الحيل وذلك فى فيلميه « سندريلا » « ورحلة القمر » ثم تفتيت المكان الزمان على يد بورتر أيضا فى قمة افلامه «حياة رجل مطافى أمريكى» «وسرقة القطار الكبرى» وصولا الى قمة التعبير السينمائى وادواته على يد العملاق « جريفيث » الذى ابتدع الكثير من اشكال المونتاج المختلفة والمستخدمة حتى يومنا هذا رغم التطور الكبير الذى تم فى دلالات السينما المتعاقبة . وقد تناولت المدرسة الالمانية التى بدأت بتقليد المدرسة الأمريكية واضافاتها على يد « بابست » ومدرسة التحليل النفسى الفرويدية . ثم ظهور المدرسة السوفيتية الكبيرة على يد بدوفكين وكوليشوف وتجاربهم الهامة وظهور فكرة الكتابة فى المونتاج اى اظهار ما بين السطور ، ومنه يبرز لنا المونتاج البناء ثم المونتاج الشعرى - لكى يظهر لنا ايزنشتين بفلسفته المختلفة وتنظيراته الكبيرة وينتهى بمونتاجه الفكرى التصادمى الشهير فى أفلامه ، كل ذلك مع استعراض آرائه فى مونتاج جريفيث وافكار ايزنشتين الرئيسية من فكرة التحييد والأسلبة وعناصر الجذب ومصدرها فى فكره من مسرح الكابوكى اليابانى - واللغة الهيروغليفية - واعتبار السيرك حافزا لافكاره .

ثم تتطرق الرسالة الى كبار منظريها مثل بيلا بلاش - منستربرج رودلف ارنيهم - سيجفريد كركاور - واندريه بازان . وهى أهم النظريات الشاملة والتى لها اهميتها والتى أثارت قضية التصديق من خلال الاستمرار وهو الأسلوب المختلف اختلافا جذرياً مع ايزنشتين .

ثم نختتم الفصل الأول بما هى فائدة التوليف وسماته العامة ودوره وعلاقة التوليف بالمتفرج من خلال اطار السينما العالمية .

الفصل الثانى :

السينما المصرية : وكان لزاما أن تتناول الدراسة لتواكب نفس الفترة التى تم عرضها فيما يخص السينما العالمية حيث أن السينما المصرية قد بدأت فى عرض هذا الفن الجميل تقريبا فى نفس الوقت الذى بدأت فيه السينما العالمية ، فقد بدأت عام ١٨٩٦ اى بعد عام واحد ولكنها بدأت بالعروض فقط وقد بدأت كصناعة ولكن بعد فترة وتقريبا

عام ١٩٢٣ حيث أنه لايوجد توثيق مؤكد للبداية ، وخاصة أنها الفترة التى كانت الشركات الايطالية هى التى تصدت للانتاج ، وباحتكاك المصريين بهم أو البعثات التى اظهرت المصريين لعمل السينما مثل محمد بيومى ولقطاته الشهيرة لسعد زغلول عند رجوعه من المنفى ، واستمراره فى عمل افلام ذات موضوعات مصرية مثل « برسوم افندى يبحث عن وظيفة » وصولا الى كمال سليم وأعماله الاولى ٠

ومعنى ذلك ان السينما المصرية قد بدأت بدايتها الحقيقية بعد السينما العالمية بما يقرب من الثلاثين عاما او اقل ٠

والسؤال الطبيعى فى هذا المجال لماذا لم تزدهر السينما المصرية بقدر ما ازدهرت السينما العالمية ؟ ومن استعراضى بانوراما السينما المصرية بعناصرها المؤثرة الثلاث وهى : الفن السينمائى ـ الرقابة ـ النقد ، يكتشف الكتاب ان الرقابة الصارمة والتى بدأت مبكرة جدا حوالى عام ١٩١١ اى قبل بداية الانتاج السينمائى المصرى ٠ فقد كانت فى البداية رقابة على الافلام الأجنبية تمتد الى الرقابة على المجتمع المصرى ٠ فقد بدأت كما ذكرت مبكرة ، مما كبل السينما المصرية بعد ذلك فى كل مراحلها بشكل تعسفى مما ضيق المساحة الابداعية عند فنانى السينما منذ البداية ٠ وتستعرض الدراسة قرارات الرقابة عام بعد عام والتى بدأت بوزارة الداخلية وكانت احيانا تبلغ الداخلية خلال أحد النقاد عبر الصحف أو أحد الكتاب متبرعا حفاظا على اخلاقيات المجتمع ٠

ثم ظهرت هشاشة النقد السينمائى ، فله تراث طويل من الاهتمام بالشكليات مثل شكل الممثل بدينا أو رشيقا ولم يلتفت كثيرا للنواحى الموضوعية أو التقنية للفيلم ، فاما كان تكريما للممثلين واحيانا المخرج ، او ذما قويا ضدهم باستثناء القصة التى كانت تهتم بالنواحى التقنية مثل الناقد عبد السلام النابلسى والذى قام بالعديد من الادوار التمثيلية فيما بعد ٠

وأيضا مما يدعو للدهشة ان بعض كبار مفكرينا يكتب أحيانا ضد السينما لصالح اخلاقيات المجتمع مثل عباس العقاد ، فيناقش فكرة القبلة على الشاشة ومدى تأثيرها على الاجيال الصغيرة ٠ ولكن تجد السينما من يدافع عنها ايضا من كبار المفكرين امثال الاستاذ احمد امين والدكتورة سهير القلماوى اللذين ناقشا السينما بموضوعية وعقلانية وفهم عميق وقد تطرق بعضهم لأفكار السينمائيين العالميين ، وللأسف فقد

ذهبت كتابتهم ادراج الريح لأنهم لم يكونوا يكتبوا بشكل دائم أو دورى ولان صحف الاثارة الفنية كانت أعلى صوتا ٠

الفصل الثالث

أما الفصل الثالث قد تناول بالتحليل شريحة من الأفــلام التى أجمع عليها النقاد بأنها أهم عشرة أفلام ما بين عامى ١٩٦٣ ـ ١٩٨٣ وهم الأرض ـ بداية ونهاية ـ المومياء ـ الحرام ـ الفتوة ـ دعاء الكروان ـ بـــاب الحديد ـ البوسطجى ـ سواق الاتوبيس ـ صراع الأبطال ٠

وقد يثار سؤال لماذا اخترت من هذه الشريحة بالذات ؟ ٠ والحقيقة أن نوع الفيلم المتميز دائماً يثير الكثير من التحليل من تنوع وغنى الابداع فيه ومن المؤكد أنها شريحة متميزة جدا من تاريخنا الفيلمى .

وقد آثرت ان اختار من تلك الشريحة اربعة افلام وهى « باب الحديد » و « الارض » للاستاذ يوسف شاهين ، حتى يمكننى القاء الضوء على نوع الابداع عندما يتناول شخصية متفردة معقدة بطلا لموضوعه فى باب الحديد وعندما يتناول قضية عامة فى فيلم الأرض ٠ أما فيلم « الفتوه » للاستاذ صلاح ابو سيف فهذا الفيلم الغنى كان له القدرة على تفسـير العلاقات الانسانية عندما تتردى باستغلال المجتمع من رأسمالية شريرة ، وخاصة أن بيدها سلعة تهم كل بيت . فهو درس قوى جدا فى اظهـار قوى الشر الانسانى للاستغلال ٠ كل ذلك فى اطــار درامــى قــوى ومتماسك ٠ واختيارى لفيلم « دعاء الكروان » لاظهار مدى قوة النص الادبى على الدلالة السينمائية فهو أحد الأمثلة النادرة لتبعية الدلالـة السينمائية للنص وهذه التركيبة المعقدة لدور البطلة المزدوج ما بين انها فاعلة ولها دور ، وانها معلقة على الاحداث كل ذلك فى محاولة التحليل العلمى الموضوعى لحركة الابداع فى تفاصيل المشاهد على ضوء ما ورد فى الكتاب من دراسة للسينما العالمية ٠ والحقيقة اننى ابتعدت عن كتابة المشهد متسلسلا باللقطات حيث أننى أعتبر هذه الطريقة ينقصها روح المشهد الذى يجب ان يرى بعدا بعيدا عن النص الأصم .

الخلاصـــة :

وقد استخلصت من تلك الدراسة ان ما فرض على الفيلم المصرى من رقابة متشددة من خلال محتل أجنبى لفترة طويلة مع استمرار هذه الرقابة فى تعسفها الذى بدأ بالدور الأمنى وانتهى باحباط هذا الفن ، مع

الدور السلبي للنقد السينمائي تارة بضعفه ومرة باهوائه وكثيراً لعدم المعرفة الكافية . حتى اصبح المجتمع المصرى لا يفرق كثيراً بين النقد والاثارة الصحفية • كل ذلك مع عدم رغبة الفنان المصرى للتجريب خوفا من المغامرة الفنية أو خوفاً على اسمائهم الجماهيرية او من الانتاج . كل ذلك لم يخلف سينما مصرية خالصة باستثناء شادى عبد السلام وفيلمه المومياء ، مما جعل السينما المصرية تابعة الى حد ما للسينما العالمية فى ايقاعها .

والحقيقة أننا يجب علينا كسينمائيين أن نحاول فى دفع الأمور فى اتجاهها الصحيح ، فالرقابة تحتاج الى لجنة من مفكرين ومبدعين تابعين لهيئات صناعة الفيلم حتى تعبر عن الضمير الفنى للسينما المصرية دون عنف وفى نفس الوقت تراعى ما لايجرح شعور المجتمع •

اما النقد فيحتاج الى دراسة متانية وجدية شديدة حتى يسترد جماهيريته محاولا تشجيع الفنانين على روح المغامرة السينمائية فالنقد يحتاج الى عمق فى دراسة الأساليب المختلفة للسينما العالمية مع تقيم موضوعى لفنانى السينما المصرية بعيدا عن الهوى والمصالح لكى تقترب من الحقائق ، ويكون النقد خط دفاع حقيقى عن السينما المصرية .

يتبقى على فنانى السينما أن يتطلعوا الى تراثهم الملىء بالكنوز الفكرية والفنية فى محاولة لايجاد اطار مصرى وايقاع مصرى لمخاطبة العالم من خلال هويتهم وقوميتهم •

المؤلف

عادل منير

١٩٩٦

★ عادل منير

● مواليد بنى سويف ١٩٤٢ ·

● خريج المعهد العالى للسينما ١٩٦٤ ·

● دراسة عن « الفيلم التسجيلى البولندى والارشيف » ·

● دراسة عن بدوفكين نظريته وأراؤه ·

● حاصل على الماجستير فى فنون السينما .

● أستاذ غير متفرغ لمادة المونتاج بالمعهد العالى للسينما .

● عمل مونتاج ١٣٠ فيلم تسجيلى منهم :

ثورة المكن ١٩٦٧ ـ مدفع (٨) ـ الرجال والخنادق ـ النيل ارزاق ـ فى ٦ ساعات ـ حصاد ـ نجيب محفوظ ـ وصية رجل حكيم ـ ثلاثية رفح ـ الأهرام وما قبله ـ سوق الرجالة ـ الأرمن فى مصر ·

● عمل مونتاج ٨٢ فيلما روائيا منهم :

أوهام الحب ـ رحلة العمر ـ أبناء الصمت ـ الأقدار الدرامية ـ المتوحشة ـ العوامة ٧٠ ـ بيت القاصرات ـ سعد اليتيم ـ الطوق والأسورة ـ سمع هس ـ اللعب مع الكبار ـ الراعى والنساء ـ كيت كات ـ الارهاب والكباب ـ ايس كريم فى جليم ـ البحر بيضحك ليه ـ طيور الظلام ـ النوم فى العسل ·

● عمل مونتاج ١٤ فيلما رسوم متحركة وعرائس ·

● حصل على ١٩ جائزة وشهادة تقدير منهم :

١ ـ عن فيلم « أوهام الحب » ١٩٧١ .

٢ ـ عن فيلم « رحلة العمر » ١٩٧٤ ·

٣ ـ عن فيلم « المتوحشة » ١٩٧٩ .

٤ ـ عن فليم « الطوق والأسورة » ١٩٨٧ .

٥ ـ عن فيلم « اللعب مع الكبار » ١٩٨٩ .

٦ ـ عن فيلم « الراعى والنساء » ١٩٩١ .

٧ ـ عن فيلم « الارهاب والكباب » ١٩٩٢ .

٨ ـ عن فيلم « طيور الظلام » ١٩٩٦ .

الملف رقم (٤)

أفلام الحركة فى السينما المصرية

١٩٥٢ ـ ١٩٧٥

(٣٣٦ صفحة)

تاليف : سمير سيف

تقديم : أ. د. مدكور ثابت

الفن / الفيلم / اللعبة

مقدمة بقلم ا٠د٠ مدكور ثابت

قليلون من مبدعى جيلنا السينمائى ، هم الذين يملكون القدرة على الممارسة النظرية ، ومن بين هذه القلة النادرة يبرز مؤلف هذا الكتاب المخرج ذائع الصيت الفنان سمير سيف ، الذى يمتلك هذه القدرة جنباً الى جنب مع قدراته الابداعية فى السينما ، حيث راح منذ البدايات يهتم بنشر المقال والدراسة بقدر اهتمامه بالعمل فى مجال الاخراج السينمائى ، بل انها الاحتمالات التى تبدأ عنده واضحة منذ ايام التلمذة بالمعهد العالى للسينما ، عندما كان سمير سيف أحد الذين ينصب عليهم تركيز الراحل الأستاذ حلمى حليم ، الذى تعود ان يلتقط ويرعى أبناء هذا النوع من تلاميذ الفن خلال الستينيات ، منذ مطلعها مع الدفعات الأولى للمعهد التى انتميت اليها ، وحتى نهايتها مع تخرج سمير سيف ضمن جيل سينمائى واحد يجمعنا سوياً ، بل ان الجمع ايضا بين النظرية والابداع هو ما ضم تعارفاتنا المتقاربة رغم اختلاف سنوات الدراسة التى تشملها الستينات ، ورغم اختلاف التوجهات الفنية بين افراد هذه القلة السينمائية ، والتى لا تقلل سماتها النظرية هذه من قدر الآخرين الذين برعوا فى الابداع السينمائى وحده ، ووضعوا بصماتهم الرائعة على الشاشة عبر تاريخ لم يعد اليوم قصيرا ، ومن بينهم أيضا سمير سيف .

هذا وطالما ان هؤلاء وأولئك قد اصبحوا جزءاً من تاريخ يندفع حاضره حاملا سماته نحو المستقبل ، كما أن هذا التاريخ قد أصبحت تجسده منجزات مكثفة ومتراكمة من افلام السينما المصرية ، الأمر الذى بات يطرح حاجة ملحة للتقييم والدراسة ، لكن عبر مناهج شتى للبحث ، وفقا للمطلوب تحقيقه من أهداف كل دراسة ٠ لذا ومن هذا المنطلق ، جاء رأينا بأن البدء فى دراسة شرائح واتجاهات الأفلام المصرية دراسة منهجية ، يعتبر اهم اهداف « ملفات السينما » باعتبارها المشروع الطموح الذى شرفت بتأسيسه للمركز القومى للسينما فيما يتعلق

يشقى : « اعادة التاريخ للسينما المصرية » و « استكمال » ملفاتها الاحصائية والتحليلية وفق المناهج العلمية ، وامتداداً لما بدأناه عبر مستوى قومى اشمل باكاديمية الفنون تحت رئاسة أ. د. فوزى فهمى .

وفى هذا الاتجاه فان التوفر على دراسة منصبة على شريحة « افلام الحركة » فى السينما المصرية ، يعتبر خطوة حقيقية ، كما يفتح الطريق فعليا لاستكمال بقية الدراسات المنشورة ، بل اننا لا نجافى الحقيقة اذا ذهبنا الى أنها الشريحة المدخل الى دراسة بقية شرائح السينما المصرية ، ليس فقط بسبب غلبتها فى أحيان كثيرة من حقب الانتاج السينمائى المصرى ، أو بسبب اتسامها دائماً بالنجاح الجماهيرى ، ولنما لسبب اكثر شمولية . اذ انها فيما أرى شخصيا تعتبر النموذج الأكثر تركيزا لتنوع اطار المعالجة الدرامية الذى تتحرك داخله معظم شرائح الفيلم المصرى الكلاسيكية الأخرى ، حتى لو كانت شريحة الفيلم الرومانسى ، فهو الاطار المبنى دائما على التلاعب الابداعى لكل من المؤلف والمخرج السينمائى « بوسائل التأثير الدرامى » التى تشمل :

التشويق Suspense

المفارقة Irony

المفاجأة Suprise

والتى تدخل جميعها فى نطاق « اللعبة فى الفن » وان كان منظورنا للعبة فى الفن ينطلق من المفهوم الذى يعلى من قيمة الفن — وليس العكس — وفقا لما يذهب اليه بالتفصيل احد ابحاثى فى فن الفيلم (ينظر كتاب « النظرية والابداع » ، فى سيناريو واخراج الفيلم السينمائى . تأليف د. مدكور ثابت . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٩٢) حيث يتأكد خلاله موقفى الخاص من ربط الفن باللعب

ضمن مقولة :

« فى كل الفن لعب ، لكن ، ليس كل الفن لعب » وسوف تشير العديد من الحقائق التجريبية التى يطرحها الواقع ، الى تلك الرابطة الشديدة بين نسقى الفن واللعب ، ومنها على سبيل المثال الممارسات الاقتصادية

التي تربط بين النشاطين دون ان يكون ذلك ربطاً عشوائياً ، ولسوف نجد أن « لعبة (باك ــ مان) » لعبة خيالية (١) تستعرض الرجل باك ــ مان ذا اللون الأصفر والجسم المستدير (الذى بات مألوفاً للناس الآن) وهو يلتهم العشرات والعشرات أثناء مروره بدروب متاهة لا أول لها ولا آخر ، يطارده ثلاثة من العفاريت المتلهفين على ابتلاعه اذا لم يأخذ حذره منهم ، أو اذا لم يأخذهم هو على غرة ، فى اللحظة المعينة التي يتحولون فيها الى مخلوقات مستأنسة غير مؤذية ويمكن مهاجمتها . أصبح لهذه اللعبة المتعة شعبية هائلة ، ويقوم بتسويقها شركة أنتجت الفيلم السينمائى الحاصل على أكبر ايراد من شباك التذاكر فى تاريخ صناعة السينما ــ فيلم حرب الكواكب ــ والتي تقدر ايراد لعبة (الباك ــ مان) بأنه يتفوق على ايراد حرب الكواكب . وهو توافق فى النتائج الاقتصادية بين منتجين ينتمى كل منهما الى أحد النسقين : اللعب والفن / الفيلم ، ولم يكن ليرد هذا التوافق اعتباطيا ، بل لأن ثمة حاجة اجتماعية واحدة لبيانها سويا . وبما يربط بينهما . ومن ثم فعلى غرار ذلك يمكن رصد العديد من مظاهر الالتقاء فى هذا الصدد .

لذلك فان أهمية أن تكون أمامنا دراسة متوفرة منهجياً عن أفلام الحركة فى السينما المصرية ، لا تنبع من كونها تقدم فقط إسهامة تاريخية ، ولكن لأنها تطرح لنا المادة اللازمة لأن ننظر من خلالها للبحث فى قضية هامة ، وهى المتعلقة بالألعاب السينمائية المقننة سلفاً ، بما يجعلها فى نظر البعض تندرج تحت شريحة الأفلام الاستهلاكية المعمولة ضمن مبدأ « الانتاج بالجملة » . اذ يسهل مقارنة ما هو مقنن فى الفن لانتاجه بالجملة ، وبين نسق آخر هو ممارسة « اللعب » و « الممارسة الابداعية للفن » وهى العلاقة المتحققة على عدة مستويات مشتركة بينهما حيث ثمة علاقة بين « اللعب » فيهما ، على رأسها « التقنين المسبق » . هذا بينما اننا نتبنى من ناحيتنا مقولة مبدئية حول وجود هذا الربط بين الفن واللعب حتى فى أقصى الحالات التجريبية التجديد السينمائى ، والى الدرجة التى نرى بها ابداع التجديد نفسه ضمن قانون مؤداه : ابداع التقنين الجديد ، اى أنه التواجد الدائم لذات عنصر « التقنين » المشترك بين نسقى الفن واللعب فى جميع الأحوال .

هذا وبالرجوع الى كتابنا المذكور ، سوف نجد أن بحثى فى هذا الصدد قد انكب على اثبات ان الألعاب التى أشرنا اليها انما تشكل مساحة لكل التوجهات فى ابداع الفيلم ... أما التركيز على ابرازها كألعاب مستهدفة لذاتها (أى استهداف تأثير اللعبة ليس الا) فانه

يمثل واحدة من هذه الاتجاهات ، وهو الذى تندرج تحته ـ كما ذكرت ـ غالبية ليست بالقليلة من شرائح الفيلم المصرى فى تاريخه الأقدم ، والتى ضمنها قطاع لا بأس به من شريحة « افلام الحركة » التى عكف المخرج سمير سيف على دراستها فى هذا الكتاب وفق المنهج والرؤية الخاصة به هو ، والتى يطرحها عبر الصفحات التى تبدأ بعد مقدمتنـا هذه .

أما اصرارنا نحن على طرح هذا الربط هنا بين الفن واللعب ، انما ينصب على ما حاولنـا اثباته من أن ثمة قانونا للعبة يتحقق الابداع السينمائى على أساسه ، وفى الخلاصة هو قـانون جوهره فى لعبة « التوقيت » بحيث اذا ما تم فهمه تقنيا والعمل على ابرازه ، أمكن تحقيق عنصر « اللعبـة » فى كل الفن ، سـواء فى « سـينما التجديد والتجريب » ، أو فى أى « سينما استهلاكية » مثل الغـالب الشائع من افلام الحركة والتى يمكن ان تكتمل لها مثل كل الفن ايضا ـ بقيـة أركان اللعبة ، كأن يتوفر لها مثلا وباتقان عنصر « التعاطف » كأحد أهم أركان هذه الشريحة من الأفلام القائمة على ما اسميناه ابراز اللعبة لذاتها فى وسائل التأثير الدرامى .

ولكى تتضح لنا السهولة التقنية لدى ممارسة التلاعب السينمائى وفقـاً لقانون اللعبة الذى جوهره فى لعبـة « التوقيت » ، لابـد من الاشارة أولا الى أن المقصود بوسائل التأثير الدرامى من هذا المنظور فهو الطرق التى يتم بها عرض الموقف الروائى على المتفرج تبعـا للأثر الانفعـالى المطلوب التأثير به على هذا الجمهور .. وذلك حسـبما يرى خالق العمل ·· فقد يرى فى هذه اللحظة ضرورة اثارة الرعب فى نفسية المتفرج ·· وقد يرى أن المطلوب مجرد اثارة تلهفه على معرفة النتائج ·· كذلك قد يرى أنه من المناسب اضافة مفاجأة فى هذا الموقف أو ذاك .

والذى يهمنا هنا هو أن الموقف الروائى قد يكون موقفـا واحدا ولكن لكل كاتب رؤيته فى الطريقة التى يرى أن يوصل بها نفس الموقف للمتفرج ·· فقد يرى توصيله اعتماداً على التشويق ·· وقد يعتمد على عنصر المفاجأة ·· الخ ·· فكما ذكرنا قد يظل الحدث الروائى واحدا لا يتغير ·· ولكن كل كاتب يتناوله بالطريقة التى يراها من حيث التأثير الدرامى ·· فالشاب الذى لفتت نظره فتاة جميلة بالـكازينو ·· ثم استجاب لابتسامتها وحركاتها حتى هم بالنهوض الى ترابيزتها فى نفس اللحظة التى انصرفت فيها الفتاة فاذا بها عمياء تتحسس طريقها فما هذه الا « مفاجأة » من حيث التأثير الدرامى ··· ولكن ثمة كاتب آخر قد يقدم

نفس الموقف بأن يسبقه بمشهد للفتاة وهى تدخل الكازينو تتحسس طريقها كمياء .. ومن ثم سوف ينتفى عنصر المفاجأة الدرامية عندما تنهض أمام الشاب فى النهاية متحسسة طريقها .

وفى هذه الحالة الثانية يسمى التأثير الدرامى « مفارقة درامية » .. ولكن ما يهمنا الآن هو ان الذى فرق بين كلتا الطريقتين هو طريقة التحكم فى عرض المعلومة .. وهى فى مثالنا هنا معلومة ان الفتاة « عمياء » .. فعندما اجل الكاتب عرض معلومة انها عمياء ثم اختار التوقيت المناسب لالقائها على المتفرج حققت له عنصر المفاجأة .. ولكن عندما سارع كاتب آخر بتقديم نفس هذه المعلومة منذ البداية أصبح التأثير الدرامى مختلفا رغم أن الحدث الروائى واحدا .. وهنا يمكننا الاطلاع على قانون اللعبة ، الذى هو قانون التحكم فى صياغة وسائل التأثير الدرامى عبر صياغة تقنية نظرية وموجزة :

طريقة التحكم فى وسائل التأثير الدرامى :

ان الذى يفرق بين تحقيق تأثير درامى بطريقة معينة وبين تحقيقه بطريقة أخرى بالرغم من أن الحدث الروائى واحد فى كلتا الحالتين ..

هو طريقة التحكم فى عرض المعلومات على المتفرج ، وذلك من حيث :

(ا) عرض او تأجيل او اخفاء المعلومة .

(ب) توقيت القاء هذه المعلومة على المتفرج .

ولقد تمكنت بناء على ذات الحيثيات ، وخلال عدة مراحل من الممارسات السابقة من تحديد هذا الموجز لما يمكن اعتباره تقنينا وهو الذى تم لاغراض التدريس بأقسام السيناريو والاخراج والمونتاج بالمعهد العالى للسينما بالقاهرة منذ بداية النصف الثانى من الستينيات .. اضافة الى ذلك فقد أسفرت تدريبات الطلبة ومناقشاتهم فى قاعة الدرس حول تطبيقات هذا التقنين على ذات مثال موقف « العمياء » عن تدريبات عديدة لتأثيرات درامية مختلفة امكن لذات الموقف احتوائها فى هذه المعادلة الواحدة ــ بينما هى نفسها ــ حتى غدت (حدثا دراميا) قائما على اكثر من نوع من التأثير الدرامى ، هذا كما تمكن الطلبة بيسر وبسهولة شديدة اجتياز عدد من اختبارات النقل فى نهايات الأعوام الدراسية . والتى تركزت أسئلتها حول مطالبة الطالب ــ عبر ساعتين او ثلاث ــ باستخدام هذا التقنين الذى درسه فى

صياغة أحداث درامية محتوية اما على تأثير المفاجأة ، أو المفارقة ... الخ وكذلك تغيير التأثير في نفس الحدث ، بل وأيضاً العمل على احتواء أكثر من تأثير في اعادة صياغة هذا الحدث ذاته .

ويتأكد لدينا هذا التقنين اذا ما نظرنا الى اللعبة الأساسية ، والتي هي المدخل الى بقية ألعاب التأثير الدرامي الأخرى ، ونعنى بها لعبة « التشويق » suspense لنجد انها الاطار الأشمل لألعاب التأثير الدرامي خاصة في أفلام الحركة ، التي هي موضوع هذا الكتاب الذي يطرحه واحد من أساطين مخرجي أفلام الحركة في مصر الفنان سمير سيف ، ذلك أن عنصر « التشويق » يقف على خطوط تماس بين ألعاب التأثير الدرامي ، كما انه يمكن فهمه ضمن تقنين عام ليشمل مجمل ألعاب التأثير الدرامي ، طالما أن التشويق في مجمله هو اثارة لتساؤلات تتم الاجابة عليها لاحقا(٢) .. تساؤلات من قبيل : من فعل ذلك ؟ ما الذي حدث ؟ كيف سينتهي الأمر ؟ .. وهي تساؤلات يمكن اثارتها والاجابة عليها ، خلال فترة زمنية وجيزة ، أو ربما لا تتم الاجابة عليها الا في نهاية السرد (الفيلم) . وربما تتم اثارة تساؤلات كثيرة ثم تتم الاجابة على احداها أو بعضها بشكل سريع ، بينما يتم تأجيل بعضها أو حتى احداها فقط الى حين آخر ، وقد يكون هذا الحين المؤجل هو نهاية الفيلم . لكن الأهم هو أن شرط تحقيق التسويق ولكي يتم تطوره وديمومته ، انما يكمن في الالحاح على استدعاء التساؤل دائما .

ومثلما ان التشويق يمكن تحقيقه بالايحاء .. أو التصريح عن شيء ما سوف يحدث مؤخرا ، فكذلك يتم بتكتم معلومة(٣) أو معلومات يحتاج المتلقي لمعرفتها . أي أن لعبة التشويق تجري تماما في اطار لعبة هي الطي / الاخفاء والكشف . وفيما يجمله كذلك جوزيف بوجس في كتابه (المدرسي الطابع) في الفصل المعنون التشويق ... Suspens, يمكن الالتقاء كذلك بما يقترب من نفس التقعيد (٤) الذي يشير مباشرة الى وسيلة اخفاء المعلومات أو بعضا منها . وبصدد التشويق في اللعب مقارنة بأنشطة الحياة العملية يشير بياجيه الى ب . سوريو ... P. Souriau الذي ركز بدوره (في : جمالية الحركة ، ... Esthetique du movement على أن كل لعبة ، هي بمقام ما عميق

مشوقة .. Interested ، طالما أن اللاعب مرتبط بشكل مؤكد بنتيجة نشاطه هذا (٥) بينما أن في حالة الممارسة المحضة للحياة تكون النتيجة متطابقة ماديا مع ذات ما يتشابه معها من نشاط « جاد » .

أما مضمون هذا التشويق في اللعب فهو نفسه ما سيكشف عنه الفن عامة والدرامي خاصة ، باعتباره القائم أساسا على مبدأ أو قانون الطي / الاخفاء والكشف وبما يمكن ان يحيلنا الى نموذج يجمع بين النسقين في هذا الصدد ، الا وهو « اللغز » الذي من شأنه ان يبرز هذا القانون كأساس لقيامه ، سواء باعتباره اللعبة ، أو العمل الفني ، وإذا كان التشويق في ذاته « لعبة » في الفن ، مثلما أنه هو ذاته « اللعبة » فانه في الحالتين مشروط بتحقق « تعاطف » أو « تمثل » ، والا ما صار ثمة تشويق أو تشريق ، لذا سوف نجد عنصر التمثل / المشاركة / التعاطف ، عنصرا أصيلا في اللعب مثلما انه شرط تحقيق لعبة التشويق في الفن عامة ، وفي أفلام الحركة خاصة ، لكن ثمة ما يستوجب التوقف عنده من امكانية فارقة بين نوعية المشاركة في تشويق اللعب عنها في الفن ، اذ بينما تتوقف مشاركة المتلقي للفن عند التعاطف أو التفكير .. الخ ، تتعداها في اللعب الى المشاركة الفعالة او الايجابية التي يمكن ان يصبح فيها المتلقي لاعبا ، فمثلا قد « وجد الرجل العادي متعة في ممارسة اللعبة مع الكومبيوتر ، فقد مل الناس البقاء في البيوت مشدودين بأبصارهم نحو التليفزيون ، ويفضلون أن يتفاعلوا مع ما يجري على الشاشة (٦) وقد حقق لهم (البونج) ذلك ... وليست هذه الآلات الالكترونية الصغيرة الا صورة تكنولوجية من انجازات النصف الثاني من القرن العشرين لما كان منها في القرن التاسع عشر خاصا بألعاب المقهى والأماكن المغلقة » . أي بما يعني أنها سمة فارقة للعب عامة – أيا كان قديما أو جديدا – ولكنها السمة التي أصبحت أكثر وضوحا في التكنولوجيا الجديدة للألعاب ، ولعل أوضح مثل على ذلك هو لعبة المغامرات ، تلك اللعبة الالكترونية التي تدخل بنا « الى عالم الروايات المتفاعلة مع القارىء .. (حيث) .. المؤلف يشترك في المسئولية – بالمعنى الحرفي للكلمة – مع القارىء في وضع خطة روايته » (٧) .

ويذهب الدكتور جون بنج الى تقديم وصف شيق للعبة المغامرات الالكترونية في هذا الصدد بما من شأنه توضيح هذه المسئولية المشتركة

في خطة اللعبـة \ الفن ، بقوله : تبدا اللعبـة (٨) بوصف أحد المناظر امام اللاعب ، أنه واقف فى نهاية احدى الطرقات امام مبنى حجـرى صغير تحيط به الغابة من جميع الجهـات · وعليه عندئذ ان يقرر ما الذى يريد أن يعمله ، فاللعبـة تسمح بتشكيلة واسعة ومنوعة من الأوامر مصوغة بلهجة مبسطة لبعض اللغـات الشائعة ، مثـلا : اذا قرر اللاعب دخول المبنى فما عليه الا ان يصدر الأمر : ادخل ، وفى الحال تنتقل اللعبة باللاعب الى الداخل لتصف له المبنى من الداخل بما فى ذلك الأشياء المهملة والمتروكة على الأرض ، ويستطيع اللاعب أن يلتقط هذه الأشياء بأن يصدر مثلا أمر : التقط المفاتيح ، وهو يفعل ذلك متوقعـا أن يستفيد من المفاتيح فى مرحلة تالية من مراحل المغـامرة ، والواقع أنه سيستفيد منها بالفعل ، لأنه بعد تجوله خلال الغابـة سيجد نفسـه امام بوابة حديدية مقفلة بقفل يتعين عليه أن يفتحه بالمفاتيح التى سبق التقاطها ، ثم يمر من البوابة ليجد نفسه فى مغامرة واسـعة عجيبـة يمكنه أن يبحث فيها عن كنوز مخبأة ويعثر عليها ·

وفى هذا المثال الواضح للمشاركة الفعالة والايجابيـة ، تبرز قيمة المثل اساسا ، لأن اطار اللعبـة ذاتها ينتمى الى الأجناس الدراميـة فى الفن ، اذ حتى وان « كانت تفتقر الى المناظر المتحركة على الشاشـة فـان قصتها تعرض على نحو شبيه جدا بالرواية التقليدية فى نص مؤلف من فصول وفقرات » (٩) ولكنها تفترق عنها بسبب التدخلات الفعالة للاعب المتلقى فى سير الأحداث ذاتها ·

لكن ما يهمنا الآن هو ما يمكن أن ينشأ من تداخلات بين العـاب التأثير الدرامى ، خاصة عندما تكون ازاء اهم مؤثرين فى هذا الصدد : المفارقة ، والتشويق ، اللذان يشيران بالتدليل على أن ثمة ما يجمـع الألعاب / المؤثرات تحت تقنين أشـمل . فمثل التشويق ، يتضح أن المفارقة بمعناها العـام (المظهر غير ما هو عليه واقع الحال) هى الأساس ان لم تكن الجوهر فى الصياغة الدرامية اجمالا ، بحيث أن ما يعتبر من قبيل التصنيف لأنواع من التاثيرات الدرامية ، انما لا يعدى كونـه « تنويعـات » من (الألعـاب) فى اطار صيغة المفارقة ، بمعنى ان « المفاجأة » هى فى حقيقتها مفارقة ، ولكنها تتخذ تصنيفها الخـاص باعتبارها لعبة مميزة مثلا عن « الانقلاب الدرامى » من حيث الدرجة ، كما أنها مميزة كذلك عن اثارة « التشويق / التوتر » ، وعن اللعبـة الدرامية المباشرة تحت اسم المفارقة الدرامية ···

لهذا فانه قد امكن لنا تقنين اصطناع هذه التأثيرات الدرامية اجمالا أولا طالما أنها مجتمعة فى اطار عام الا وهو « المفارقة \ التشويق » حتى يمكن تقنين كيفية اصطناع كل تأثير على حده ضمن هـذا التقنين العـام ، وهو ما امكننا تحقيقه وأوردناه نصـا وشرحا بالتفصيل فى كتابنا « النظرية والابداع فى سيناريو واخراج الفيلم السينمائى » .

لكن اذا كنا نتحدث من هذا « الممكن » ف الابداع الفنى ، من حيث ممارسة « التقنين » كمنصر أدائى مشـترك بين الفن واللعب ، يجـدر التنويه انه ليس اللعب من خلال نظرة دونيـة كتلك التى اصبحت مترسخة فى أذهاننا « مجازا » عند تعرضنا لدونية بعض النتاجات الفنية . ولكن المقصود هنـا هو اللعب \ النشاط الانسـانى السـامى ، مثله فى ذلك مثل الفن ونقول هذا تجنبا للالتبـاس أو سوء الفهم الذى قد ينشأ عنه تصور باننا ندافع عن نتاجات فنيـة لستهلاكية متخلفة سبق للأخرين وصفها بأنها مجرد « ألعاب » ف ذات الوقت الذى تلتقى فيه توجهاتنـا معهم ، لا من حيث التقييم فقط بل ربما ف التحليل ذاتـه ولهذا يلزم التحفظ حتى يتم تجنب الالتباس فيما يمكن أن يجـره افتراض الربـط بين اللعب والفن من اتهامات وطعنـات المواجهـات التى منها ما يعتقد بالربط « المطلق بينهما » بينما أنه هنا ارتباطا / متفارقا بين النسقين ، وبما لا يجحف ـ خاصة ـ التمايز النوعى للفن باعتباره : خطاب / رؤية لفنـان حيث لا يتوفر هذا « الخطاب » ف اللعبة ، وحتى أن جمعت النسقين حاجة اجتماعية واحدة ، فانها عند حد معين تزيد بشىء هنـا عنها هناك والعكس صحيح . بينما يجتمع النسقان فى نقاط التقاء اخرى رغم التفارقات الأساسية وذلك لأن ف الفن دائمـا لعبا بينما ربما لايكون فى كل اللعب دائما من الفن شىء ومجمل المقولة التى يجب صياغتهـا كمنطلق انه :

فى كل الفن لعب . لكن ليس اللعب فنا ولا كل الفن لعبـا :

حيث اذا ما فسر الفن بانه اللعب ، فان هذا التفسير لا يؤلف بيانا كاملا لكل ما هو متضمن فى الفن ، لأن الفـن ينطـوى على جماليـة خاصة ، وابداعه يتضـمن عناصر ومكونات اخرى لنسقه تختلف عنها فى نسق اللعب ، بينما أن اللعب نفسه متضمن فى الفن ويفسر احـد مستوياته ، وأيا كانت زوايا الربط أو التفرقة ما بين الفن واللعب ، فـان ثمة ما يجب الانتباه بشأنه ، حيث أول ما يصدم مخلصى النوايا هو أن

الفن لعب ، وهو طبعا كذلك - وقبل طرحنا لهذا الارتباط - لأن اللعب ليس مجرد قيمة ، ومن ثم ينتفى موضعته بالمستوى الدونى ، لأن اللعب نشاط اجتماعى / ضرورة ، وضرورتم مثلها فى ذلك مثل النشاط الاجتماعى / الفن / الضرورة ، مثل النشاط الاجتماعى / العمل / الضرورة ، والنشاط الاجتماعى / العلم الضرورة ... الخ .

اما من حيث الصحة النظرية التى تربط الفن باللعب فهذا هو ما يوجب طرحه عبر جدلية الارتباط / التفارق ، وليس التطابق ، كما أن ما نعنيه هنا ، انما يتخطى - ولابد - مجرد التعبيرات المجازية التى قد يرد فيها استخدام لفظة « اللعب » ومشتقاتها بصدد تقييم الابداع الفنى ، خاصة ، وان هذا الاستخدام المجازى لفظة اللعب فى مجال الفن يشكل ظاهرة ، هى ظاهرة النظرة الدونية الى اللعب ، ويمكن أن تتعدد الأمثلة التى يتم رصدها فى هذا الصدد ، ولكن أوضح الأمثلة ومباشرتها نجده فيما يفرقه اميديه ايفر بين نوعين من السينما ، وحيث يبدى احتقاره للنوع الثانى ، الذى يتضمن بدوره حالتين ، اذ « لا يمكن للفيلم فى أى من الحالتين أن يتهرب من مكانته كأداة أو لعبة (١٠) تخدم الأفكار المصاغة مقدما (دعاية) أو الحاجات المرضية (اباحية) » ومن ثم فان ايفر يضع مجازية اللعبة هنا عبر نظرة دونية طالما انه بهذه الاباحية « يخضع صانع الفيلم نفسه بنذالة لاشباع هذه الحاجة » . ويقصد حاجة المشاهد الشهوانية أو السيكولوجية ، ومن ثم تتأكد هذه النظرة الدونية الى اللعب باستخدامه فى التوصيف لبنية فيلمية يرفضها أو تقنية لا يقبلها .

ومع ذلك يمكن أن نجد فى تحليلات كراكور ما يعتبر من الناحية الضمنية تسليما بالفن \ اللعب القيمة المثالية ، دون أن ينكر فى هذه الحالة معنى ، « اللعب » لتلخيص هذه الضمنية ، بل على العكس فانه يقيم ضمنية اللعب هذه باعتبار تقنيات هذه السينما « ليست لهوا بخيالنا » ، أى بما هو التناقض بعينه الذى اتضح عندما وجد كراكور أن من بين هذه الأشكال والموضوعات (١١) القصصية السينمائية الطبيعية الايجابية يكون الموضوع البوليسى هو المثالى ، هنا تدفع الحبكة الأدبية التقليدية (البوليس السرى يبحث عن الحقيقة) كلا من صانع الفيلم والمشاهد نحو المادة الخام للحياة أثناء البحث عن مفاتيح هامة للقضية ، انه ابتكار أدبى يعلى بطبيعته أهمية

الدنيا على الخيال ، انه يضطرنا ان نستخـــدم لا ان نلهو بخيالنـــا فى بحثنا عن معنى الدنيـــا التى حولنا ـ • اذ هكـذا الاصرار على نفس صـــفة اللهو / اللعب عما يراه قيمة (هى فى حقيقتها لعبة) ، ومع ذلك فهذا النفى والرفض للاتصاف به مرده النظرة الدونية الى اللعب ذاته والمهم فى هذه الملحوظة ، ان تلك النظرة الدونيـــة الى اللعب / القيمـــة ، انما هى نظرة مرتبطـــة مباشرة باللعب / المصـــطلح بما هو مترسخ فى الأذهان بدليل أن هذه النظرة موجودة حتى عندما تذهب المقولات الى التسليم ـ عبر ضمنيتها فقط ـ بأن ثمة قيمة لهذا الفن عندما يكون حاملا لمواصفات وسمات هى فى حقيقتها « لعب » ولكن دون ذكر مصطلح « اللعب » نفســه فى حالة هذا الســـياق الذى يعترف بتلك القيمة ، وذلك مخافة أو تجنبا لما قد ترسخ فى الأذهان عن دونيـــة اللعب \ القيمة .

ومن الأمثلة على ذلك هو موقف كراكور نفســه الذى أوردنـــاه هنـــا ، فان ضرورة التنبيه على هــذا التحفظ ، انما تستهدف النظرات حسنة النيـــة فى تقييمها للفن ، وهى النظرات التى تدافـــع عن الفن كقيمـــة . بينما تنظر الى اللعب نظرة دونيـــة ، فهـــا هو على ســـبيل المثـــال د· زكريا ابراهيم فى صدد عرضه لفلسفة الفن عند سلامة موسى ، وفى معرض تقييمه لهذه الفلسفة ، وما أن يشير الى ميلها « الى ارجاع النشاط الفنى بصفة عامة الى ظاهرة (اللعب) او (اللهـــو) كما فعـــل الشاعر والفيلسوف الألمانى شـــيللر من قبل.·(١٢)حتى يعلق د· زكريا مستطردا : وليس معنى هذا أن سلامة موسى ينكر على الفن كل جدية او انه يعده مجرد مظهر من مظاهر الترف الكمالى وانما هو يربط الفن باللعب لأنه يرى فيه نشاطا انطلاقيـــا حرا يعبر عن اتزان طاقات الانســـان وانسجام قواه » . اذ هكذا يبدأ د· زكريا نفهمه تقييمه المدافع عن نظرة ســـلامة موسى بمبادرة منطلقها النظرة الضمنيـــة الى اللعب « كقيمـــة دونيـــة » لينفيها عما تهدف اليه فلسفة ســـلامة موسى وعلى سبيل توضيحها أن لم يكن الدفاع عنها ، وهو ذات المنحى الذى يستهل به كذلك ربط د· زكى نجيب محمود بين الفن واللعب ، عندما يرد ذلك ضمن عرض د· زكريا ابراهيم لفلسفة د· زكى عامة ، فاذا بمقولتـــه فى مطلع مقطع بما نصه « بيد أن ايمان الكاتب العربى (د· زكى نجيب محمود) بأصالة النشاط الفنى لم يمنعه من التقريب بين طبيعـــة الفن واللعب (١٣) ـ وكان د· زكريا يمتلك تسليما مسبقا بتعارض الأصالة الفنية واللعب كقيمـــة ، بحيث أنه وجد نفسه يورد ربط د· زكى نجيب فى صيغة التحفظ على أن ثمة أصالة فنية يؤمن بها رغم ربطه الفن باللعب بل أن د· زكريا لا يفتأ

يطرح موقفه عبر تعقيب متسائل في صراحة عندما يقول : « لا شك ان الدكتور زكى نجيب محمود حين قرب طبيعة الفن من طبيعة اللعب ، فانه لم يكن يقصد مطلقا الى الانتقاص من قيمة النشاط الفني (١٤) أو النزول بالفن الى مستوى اللهو العاطل الذي لا طائل تحته ، وانما كان يرمي من وراء ذلك الى تاكيد الطابع التلقائي للنشاط الفني ، وابراز الصبغة التكاملية للفاعلية الجمالية ولكننا اذا سلمنا معه بأن الفن لعب ولهو ، فكيف يتفق هذا مع ما سبق له تقريره من ان الفن خلق وانشاء ؟ وهل ننسى أن النشاط الفنى عمل جدى ينطوى على الكثير من الجهد والتفكير والتنظيم ؟ » ولايكتفي د. زكريا بذلك بل يلح على تكرار ذات التساؤل عندما يسرع فى اختتام تعقيبه على هذا الجزء من مقاله : « ... وكيف يجوز (١٥) لفلسفة جمالية تعترف برسالة الفنان ، وتدعو الى ربط الفن بالمجتمع ، وتقرر (أنه لابد في كل فن من الالتزام) ان تنادى فى الوقت نفسه بأن الفن مجرد لعب أو تنفيس ؟ » وهو تساؤل يندرج ضمن تلك النوعية من التساؤلات أو التعابير التى باتت شائعة دون محاولة نكش المسلمات التى تنطلق منها – مسلمة اللعب / القيمة الدونية – والتى تبدو ، بناء على هذا التسليم المسبق ، تعبيرات أو تساؤلات صحيحة ، طالما لم يتم التعرض للمسلمة من اساسها ، وتجنبا للاستطراد الذى قد تقودنا اليه الرغبة فى الاثبات والتوضيح ، نكتفى هنا بالاحالة الى التفاصيل التى يمكن الرجوع اليها فى كتابنا سالف الذكر ، الا ان الملحوظة التي يتوجب أن نقف هنا عندها بلا تأجيل ، وبالرجوع الى نفس ما يعالجه كتابنا ، انما هى الملحوظة المتعلقة بمخاطر التقنين كعنصر مشترك بين الفن / الفيلم / اللعب .

التحفظ على مخاطر تقنين اللعب في سيادة الانتاج بالجملة على الفن :

ونحن اذ نتجنب النظرة الدونية للعب لا نعنى التسرع بالمهاجمة او التضاد بلا أساس منهجي لمن يختلف مع مفاهيم اللعب / الفن ، اذ يجب التحفظ على ما يمكن ان يستدعيه هذا الربط فيما بين النسقين من امكانية « التقنين » وما يستتبعه ذلك من « قولبة » تتنافى مع ابداعية التجديد الفنى ، وهنا تجدنا مضطرين للتحفظ على شريحة فى الفن مطلوب التمرد عليها فنيا ، والتى ينطبق عليها ما اسماه ارنولد هاوزر « تقنين الانتاج بالجملة » والتى تستهدف رواج الاستهلاك الجماهيرى ، « وقد اشير الى ان ثمة عاملين اساسيين يعتبران من مقومات الانتاج بالجملة (١٦) في الصناعة : اولهما انتاج قطع غيار مقننة ، وثانيهما امكان تجميع

هذه القطع دون جهد كبير نسبيا ، وهذه هي الطريقة التي تتبع ايضا مع بعض التعديلات في الانتاج بالجملة في محيط الفن ، هذا بينما أن « الأعمال الفنية ليست انتاجا صناعيا ، بعكس غالبية المنتجات التي تتميز بأنها تصنع كميات بقدر الامكان حتى تباع لأكبر عدد من المستهلكين » (١٧)

ومن هذه الزاوية بعينها ، لابد كذلك أن ينشأ التطبيق والتفسير للسينما / اللعبة / التقنين ، على انها مفهوم الانتاج بالجملة ، حتى يسمى نيكولاس راى . « الأفلام بانها اكبر واثمن قطار كهربائى مصغر يمكن ان يعطى لأى شخص كي يلعب به ، ولكن (١٨) حين يجر هذا القطار من خلفه بضعة ملايين من الجنيهات هى ثمن لأسهم المساهمين ، وحين يكون مصير الشركة مرتبطا بالركوب فيه ، فاى مخرج يجروء يأترى على المخاطرة باخراجه من السكة بمغامراته بالخط أو بحرق هذا النموذج من نماذج الحرفية المرعبة غير المنفذة بغية الاتجاه نحو مناطق أصعب واكثر خطورة من مناطق المخاطرة الخلاقة ؟ ...

وهكذا « فان القواعد التى ينبغى أن يتم انتاج الفن الجماهيرى وفقا لها ، انما هى قواعد صارمة جامدة لا تلين (١٩) ان هناك طائفة من الاتجاهات المبتذلة المطروقة التى ثبتت شعبيتها بالفعل ولقيت رواجا بين الجماهير ، ومن ثم فقد يضمن اتباعها نجاح اية رواية او فيلم أو أغنية راقصة » . لأن الجمهور ضمن لعبة التكرار واعادة الانتاج المطلوبة ، بات غير قادر على استيعاب خروج نجمه المفضل عن أدواره المعتادة (٢٠) وهى واحدة من مقولات اساسية فى بحث هام لابراهيم العريس (سوف يتم التعرض له) وهو ما يختتمه بقوله : « نعتقد أن لعب هذه اللعبة حتى نهايتها هو (٢١) العنصر الأساسى الذى يجعل السينما الجماهيرية ممكنة ، وناجحة فى الوقت نفسه ومن بعد هذا العنصر الأساسى الثابت تتوزع العناصر الأخرى ، تتوزع فى لعبة واحدة ذات أدوار عديدة : لعبة تقوم فى اعادة انتاج نفس السينما ونفس الفيلم ، لعين لن ترتاح الا الى ما تعرفه مسبقا وتريد مشاهدته من جديد » .

مع ذلك ــ وهذا هو المهم ــ فلن سرز ثمة تناقض بيننا وبين من يدينون الفن / اللعبة (ولكن المكررة فقط) من منطلق حسن النية . خاصة فيما اعتبره ــ مثلنا ــ المخرج نبيل المالح « العابا درامية » حيث

لعبة التحكم فى الجمهور عن طريق ارضاء (٢٢) حاجات مشروطة سبق تقديرها ووضعها ضمن معادلات العمل ورد الفعل من هنا يجب تسجيل موقفنا مع هذه التحليلات وما ترصده من جمودية وكليشات الانتاج بالجملة ، لذلك فان لجوءنا الى نوع من الربط بين الفن واللعب - خاصة فى عنصر التقنين لديهما - لابد انه امر يثير الالتباس مما استلزم ضرورة ايراد التحفظ وهو تحفظ يمكن اتضاحه حول التذكرة بأن المطلوب فقط اثبات « مدى امكان ممارسة التقنين فى الفن » ، وليس سعيا او استهدافا لتثبيت تقنين سائد فى الفن ، وهو ما سوف يتضح لدى مبدئية : (الابداع بقانون ابداع التقنين) ، اى بما هو العكس تماما من تسييد الانتاج بالجملة عبر قانون تثبيت التقنين ، ومن ثم فقد لزم التحفظ على الفرضية ، طالما أن ثمة اتفاقا مع من يشخصون أمراض الانتاج بالجملة فى الفن باعتبارها ممارسة لألعاب مكررة ·· أن هدفنا على العكس من ذلك تماما ، ولكنه كذلك لا ينكر أن اللعبة موجودة فى العمل الفنى / الفيلم السينمائى ، ولكن هذا الفيلم ليس كله لعبة وما تستهدفه هو الا يكون ذلك الفيلم هو دائما نفس اللعبة ·

انه الابداع بقانون ابداع التقنين :

فاذا ما قيل بتصلب التقنين ذاته فى مواجهة طبيعة العملية الابداعية على اعتبار أن واحدة من أهم قدراتها (من المنظور السيكولوجى) هى « القدرة على تكوين ترابطات واكتشاف علاقات » فان ما يجب الانتباه اليه فى هذا الصدد أن « التقنين » ذاته - من الناحية النظرية - هو « موضوع للابداع » بمعنى أن المبدع سوف يوجه جهده الابداعى نحو ابداع تقنين جديد أى ابداع ترابطات واكتشاف علاقات دون التقيد بالتقنين القائم ، ودون « الاحتفاظ بعناصر ثابتة وتقليدية فى تفسير عالم الخبرة ورؤيته وادراكه » (٢٣) اى بما يعنى جدلية جديدة الاعتراف بالتقنين من حيث امكانية تحقيقه فى العملية الابداعية كممارسة نظرية واعية ، ولكنه الاعتراف كذلك بضرورة ابداعه - التقنين - مجددا وبما يمكن تسميته من الناحية المبدئية بـ « الابداع بقانون ابداع التقنين » .

وحتى لا يلتبس الفهم تتوجب اشارة التأكيد على أن المقصود ليس تقنينا للانتاج بالجملة فى الفن ، وانما :

١ - هو التقنين الخاص بالفنان ازاء تجريبيته الفنية الخاصة .

٢ ـ وذلك طبعا بالاضافة الى خصوصية فى تقنين الصنعة ذاتها كذلك ، اذ « قد يصل احد الفنانين الى تقنين صنعته بما يتناسب مع انتاجه » (٢٤) وفى مقابل ذلك فاننا نسلم طبعا بالتحليلات التى تدين الأعمال التى تندرج تحت ما يسميه هاوزر « الانتاج بالجملة » باعتبارها تمت طبقا لمعايير جاهزة سلفاً ، مثل قوانين اللعبة ولن يختلف هذا التسليم الا مع المسمى وحده باعتبار ذلك « لعبة » بمعنى عدم قدرتها على التجديد ومن امثلة ذلك ما يتبناه ابراهيم العريس من تحليل لآليات تلقى الفيلم الجماهيرى « ضمن اطار لعبة اعادة الفيلم انتاج ذاته بذاته » (٢٥) وذلك استنادا الى أن لعبة التلقى لا تلعب على الشاشة وحدها (٢٦) حيث « لايكون ما يرى على الشاشة مجرد صور تتحرك ، بل جزء من صورة تصنعها ذاكرة المتفرج وعينه ، الصورة هنا ليست شيئا حياديا ، بل هى عنصر من عناصر عديدة تشتغل مع بعضها البعض لتؤلف فى نهاية الامر ما يراد نقله الى عين المتفرج (٢٧) : بهذا المعنى تكون الصورة موجودة فى ثلاثة أمكنة فى آن معا : ... الشاشة ... ذاكرة العين التى تتفرج ... الفراغ الذى يفصل بين العين والشاشة . ومن ثم يشرح العريس ما يراه اللعبة أنها عند ذلك الحيز الزمانى / المكانى الذى يفصل بين (أو يصل بين) عين المتفرج والشاشة (٢٨) . هنا لا تقول الصورة المعروضة على الشاشة ذاتها ولا تقول دورها فى مجرى أحداث الفيلم ، بل تشتغل ابعد من هذا : تكون عنصر تنشيط لذاكرة المتفرج ، عنصرا يستخرج من تلك الذاكرة صورة مصنوعة مسبقاً تأتى الصورة الجديدة لتعيد أنتاجها وتؤكدها وتروبها بشكل . قد يكون جديدا أو مختلفا ، ومن خلال تضافر الصورتين ، اى خلال التوليف الذى يقيمه المتفرج نفسه ... تكون الصورة على الشاشة جزءا فقط من صورة شاملة تاتى من الماضى عبر الذاكرة وستكون الصورتان الجديدتان فى تضافرهما فى صورة متحدة ، جزءاً من ذاكرة جديدة تنبنى لدى المتفرج تراكميا ، استعدادا للصور المقبلة فى الفيلم الموجه اليه » . ان لم تكن صور الفيلم الجديد عنصر تنشيط ويخرج من ذاكرته اى من ماضيه ، الصور القديمة (٢٩) . لكن المهم هو ما ينتهى اليه هذا التحليل/الاعتقاد من أن « الصورة على الشاشة يرسمها المخرج على الأغلب ، لكنه يرسمها انطلاقا من معايير جاهزة لديه سلفا ، وتستند الى مجموعة من الصور السابقة (٣٠) ويكمن دور المخرج فى ايجاد هذا التطابق وحراسته ، وفى اصراره على الا تخرق قواعد اللعبة عن طريق صورة تفاجىء المتفرج وتقف عاجزة دون اثارة صورة مسبقة فى

ذاكرته » ـ اذ رغم صحة ذلك ، الا ان تسمية هذا التجمد باللعبـــة ، سوف يغدو صحيحا وغير صحيح فى ان واحد ٠

وجدير بالذكر ان ما يحلله هذا البحث الجاد المجدد ، انما يضـع ايدينا على قانون اللعبة ، ولكن الخطوة التالية تكون ليس لان نرفض اللعبة من منطلق نظرة قيمية ولكن لنرفض فقط تجميد اللعبة ، على أن نستثمر قانون تواجدها لصالح التجديد (الابداع بفنون ابداع التمييز/ اللعبـة) ومن هنـا فان تسمية هذا التجمد باللعبة ، انما هى تسمية صحيحة لأنه تفكير محقق لامكانية المعيار المحدد سلفا ، وهو غير صحيح عندما يعتبر أن ذلك لا يسمح بمعايير جـديدة يمكن تحديدهـا سـلف كذلك ، فعلى سبيل المثـال هنا ، ان صورة الذاكرة لاتتكون فقط من تراث المشاهدات الفيلمية السابقة ، اذ على اقل تقـدير ، اذا ما انعدمت فى حدها الادنى المشاهدات الفنية الأخرى ـ سوف تؤدى صورة الواقـع دورها بالضرورة فى تكوين تراث هذه الذاكرة وبمـا يشـكل للمخرج / الفنان المجدد ، خامة انطلاق الى صـورة لا تنطبق مع صورة المشاهدات القديمة ، ولكنها تلتقى ولا شك مع ذاكرة الواقع ، اذ يمكن ارجاع المتلقى/المشارك الى صورة حياته ، فكما يقول تاركوفسكى انه « عندما تدرك شيئا ما بشـكل واضح وكامل ، فان الشيء الذى تراه فى اللقطة لا يستنفذ بوضوح الأسلوب بل يشير الى شيء ما منتشر خلف اللقطة ، الى شيء يخرج من اللقطة الى الحيـاة (٣١) ٠ » وبنتيجة ادراك الصورة الفنيـة يأخذ الانسان (شيئه) الذى يحتاج اليه مجمل العمل الفنى فى اطار تجربتـه الاجتماعية الذاتيـة ، ومن المعروف أن كل انسان (٣٢) ٠٠٠ يذود عن حقيقته ، كبيرة كانت أم صغيرة ٠ هذا الانحياز يعممه على الاعمال الفنية بحيث يطوعها لخدمة احتياجاته ويدفع بها الى تناسب مع (فائدته) ومع مجمل حياته ، ويقرنها بما يروق له من تعاريف وصيغ ، مستعملا بغير وعى نماذج عظيمة من الفن ... Apriori والتى لا تحتـاج الى برهان على طبيعتها الداخليـة المتفاعلة والمتناقضـة ، وتعطى الأسـاس لمختلف التفسيرات » ٠ وكل ما فى الأمر أننا اذا ماخلصنا الى امكانية تحقيق التقنين فى الفن ، فانه فى حالة الابداع التجديدى ، يصبح التقنين مشروطا بعدم اعتباره كل الفن ، ولا هو بذاته العملية الابداعية فى العمل الفنى ، وانما فقط هو أداة للابداع ، بمـا يعنى انه مجرد العنصر والذى يمكن أن ينحصر فيمـا يعتبر الجوانب الشكلية ٠

ومثلما في اللعب « ان لاعب الجولف يستطيع في ذات الوقت الالتزام بقوانين حركـــه القذائف ، واطاعه قوانين الجـــولف ، واللعب برشاقة ومهارة • (٣٣) فانه في المقابل/الفن » فلنستعن بمثل من الأدب :

ان (جيبون) بكتابته مؤلفه (انحطـاط وسـقوط الامبراطورية الرومانية) لا يتخطى ابدا قواعد اللغــة ، الا أن هذه القواعد لا تعرض ما يجب أن يكتب ، أو حتى الأسلوب الذى يجب أن يكتب به (٣٤) اى ان ثمة عناصر اخرى موجودة فى العملية الفنيــة والأدبيــة ، رغم الالتزام بالتقنين بما يعني أنه ليس كل شيء ، وان كان يمثـل ضرورة في ذات الوقت ، ومن ثم فالوقوف عنده فى ذاته مغالطة ، ان وجـود عنصر « التوقيت » كعامل حاسم/أداه ، في تشكيل المؤثرات الدرامية ، انمـا يشير الى الخامة/الزمن الفنى ، الذى يعبر بدوره عن امكانية الخلق لدى تشكيله وبما لا يعنى مجرد القولبـة ، وانما هو الخلق/اللعب بالزمن ذلك الزمن الذى يشكل فى كل مستويات الفيلم/الفن عاملا فنيـا خلاقا ، بل هناك من يذهب الى القول باعتباره العـامل الفيصل فى ماهية وفى كينونة الفيلم كفن .

وحتى اذا ما قيل بالتقابل مع ما يسميه ميخائيل روم : فيلم ــ التأملات ، باعتباره يعلن مطمحه فى تحقيقه فى مقابل ما يقوله : « لقد سئمت الأحداث ولا أريد اية علاقــة مع افــلام تسـتند اساسـا على تساؤلات (٣٥) كالتالية : ماذا سيكون ؟ من هو الجانى ؟ ماذا حـدث ؟ من الذى خنق الآخر ؟ من هى المراة الخائنة ؟ كيف سينتهى كل هذا ؟ .. هذه المسائل لم تعد تهمنى • السينما وسط للتفكير • وأود اخراج فيلم ــ التأملات . » ــ فها هنا ايضا يصبح استهداف التفـكير التأمل ، هو ايضا لعبة ، ولعبة قائمة على توقيت للتأمل وتوقيت عرض أو اخفاء ، والا فكيف يتحدد أساسا ما يهدف المخرج الى اثارة التفكير فيه •

وأما من حيث منطق المعالجة الفنيـــة ، فان آيزنشتين يستند الى انه « من حيث المنطق لا يوجد فى الحياة كشف تتابعى عن الأحداث ابدا » • ــ مؤكدا بذلك مبدأ الطى / توقيت القاء المعلومة فى المعالجـة الفنيـة • على وجه العموم • ولكى يمكن تجنب الخوض فى الاختلاف الأسلوبى بين اتجاهى : المونتاجيـة / ايزنشتين ، وعمـق المجـال / بازان ، فانه يمكن الاستناد فقط على الجانب الذى يقر بالمونتاج فى نفس نظرية عمق المجال عند بازان ، اى بما يشمل الأسلوبين فى الحقيقـــة ، وحيث فى

هذا الجانب « يمكن (٣٦) تعريف القصة (ومن ثم التتابع الدرامى) بأنها العلاقة الزمنية بين أحداث انتخبت بعناية » ـ سواء تم تقديم هذه الأحداث بالتتابع المونتاجى أو عبر عمق المجال للقطة العامة ، أو بكليهما تبعا لعملية الادراك السيكولوجى للواقع ، فان مادة المبدع لمكانية فهم ما يندرج تحت الايهام/اللعب ، اذ مثلما هى لعبة الايهام ، فانها ايضا لعبة كسر الايهام ، وهلم جرا يمكن تطبيق ذلك على شتى الاتجاهات ، فالايهار الهوليودى لعبة ، والواقعية لعبة ، والعبثية لعبة نعم ان « العبث » فى المسرح وفى السينما هو لعب ، مثلما ان سينما الايهام بالواقع ايضا لعب ، لأن كل هذا فن ، أى فيه كله لعب « وان لم يكن كله لعب) وما الفرق بين هذا وذاك الا فرق الخطاب / الرؤية أى فرق موقف من الحياة ، ولكنه الفرق الذى يستدعى محاولة ابداعية مختلفة ومتجددة أبدا ، وهكذا بحيث لا يعدو مفهوم الفن/اللعب ، كونه تفسيرا لماهية الفن ، دون أن يصبح تحديدا لاتجاه ، ولا تحديدا لموقف ، وانما تحديد الموقف بذاته يمكن ممارسته فى خطوة تالية يتم بناؤها على صحة هذا المفهوم ، تحقيقا لمنهجية التجديد/التجدد السينمائى ٠

ان توجهنا الخاص فى الربط بين الفن/الفيلم وبين اللعب على هذا النحو ، يعنى أننا لا نعلى من شأن اتجاه فنى على حساب الآخر ، أو اننا ننتصر لهذا ونتضاد مع ذاك ، بل على العكس فاننا نحدد فقط منظارا منهجيا لفهم الفن / الفيلم على نحو يمكننا من تقييم الأعمال السينمائية فى مرحلة ما بعد امتلاك هذا المفهوم ، اذ على سبيل المثال أننا سوف نقيم ونفرق بين تلك الأفلام المتولبة وفقا لقوانين اللعبة الجاهزة سلفا بما يضعها فى صناديق تعليب « الانتاج بالجملة » وبين الأفلام التى تبدع لنفسها قوانين ابداعها الخاص فتجسد بالتالى دورا طليعيا فى اللعبة/الفن ، طالما أنها أبدعت ذلك التقنين الخاص بلعبتها ٠ وعليه فان ما نذهب اليه هنا لا يصادر بموقف معين من أفلام الحركة عامة ـ أو فى السينما المصرية خاصة ـ وانما ندعو الى البحث عن الأفلام التى تمكنت من الخروج عن اطار المعلبات القائمة على قوانين لعبة « الانتاج بالجملة » ، وحتى نفرز الفن من المضاد له ، وبما يستلزم التأكيد على ان « فيلم الحركة » مثله مثل أى الأنواع السينمائية الأخرى قابل للتقييم كفن وتصنيف تقييمه ضمن هذه المجموعة المقولبة أو تلك الرائدة فى ابداع تقنياتها الخاصة ٠ لكن تتأكد المشكلة فى أن أفلام الحركة هى أكثر الأنواع استعدادا وقابلية للانجرار وفق لقوانين المقولب ، كما ساعد تزايد الطلب الجماهيرى لها على تحقيق ذلك ، مما جعل السواد الأعظم

من أعمالها الدرامى السينمائى تبقى عبارة عن العلاقة الزمنيـة بين الاحداث (وهى علاقه تسنبغ بالصبغ علاقات الامكنـة) وبما سوف يعنى أن العمل على هذه المادة الزمنيه هو تلاعب بالتوقيت • وهكذا يمكن أن يذهب مبدأ « التوقيت » الى عمومية لا تتوقف عند اتجاه سينمائى بعينه ، بـل ولا يمكن فى هذه الحالة وقفة على لعبة التاثيرات الدراميــة وحدها وانما سوف يغدو فى عموميته : الأداة/اللعبـة ، عبر اتجاهات مضادة لما سبق ان أسماه البعض ـ بالنظرة الدونية للعب ـ العـاب دراميــة •

هذا واضافة الى عنصر التقنين المشترك بين نسقى الفن واللعب ، فان عنصرا مشتركا بين كليهما يتبدى اكثر شمولية ،الا وهو متعـة ترقب النتائج ، ولانهائية النتائج التى تبرز فى كل مرة تعـاد فيها اللعبـة أو التى يعـالج فيها الفن موضوعا ما بعينه ، وهى متعة نابعة من الطبيعـة المشتركة لممارسة كلا من النسقين ، ففى كليهما جدلية التقنين / الحلول الجديدة ، والا كانت « الحماسة التى تصحب لعب الشطرنج سوف تخمد لو اكتشف أحدهم الاستراتيجية المؤكدة للفوز (٢٧) وذلك رغما عن أن لنعبة الشطرنج ذاتها قوانين ممارستها ، وبينما يمكن الانتهـاء تماما من صياغة هذه القوانين والتعـارف والتواضع عليها ، يصعب تماما الانتهاء من صياغة الحلول النهائية الممكنة للفوز ، تماما مثل الفن فى امتلاكه لتقنياته التى يمكن صياغتها دون امكان صياغة حلول نهائيـة لمعالجاته الابداعية القائمة على هذه التقنيات الا فى حالة ما يســمى « الانتاج بالجملة » بما يتنافى مع مفهوم الفن ذاته ، وفى هذا الصـدد يلتقى الفن مع اللعب الذى يصاحب الانسان على مدى تاريخه ، وبما يؤكد لدينا الايمان بابداع التقنيات التى لم تستنفذ بعد ، والتى لن تستنفذ أبـدا ، طالمـا أن التجربـة الفيلميـة من ناحيتهـا وكذلك النظرية تثبتان هذه الامكانية الأبدية : مبدئية « الابـداع بقانون ابـداع التقنين » وما أن نسترشق من مفهومنا هذا حول الفن واللعب ، فـان ذلك سوف يغدو منظارا لفهم ليس فقط اتجاهات فنيـة بعينها وليس فقـط ما يعتبر مستوى استهلاكيا هابطا مما هو متفشى انتاجه بالجملة فى الفن ، وانما كذلك اية مـدارس ومذاهب فنيـة ، تقليدية كانت أو تجريبية ، وكلاسيكية كانت أو طليعية ، بل والأبعد من ذلك أيضا : مندرجا تحت خط « الانتاج بالجملة » دون أن ينفى ذلك وجود الأعمال الأخرى الرائعة ، وبما يشهد به التاريخ السينمائى فى العالم ، حيث يمكننا تتبع النوعيتين منذ أن ظهر الاختراع السينمائى نفسه ، وخلال لحظاته الأولـى ، على موضوعات الأب الشرعى لأفلام الحركة ، ونعنى به « أفلام الغرب » التى

قدمت البذور الأولى منذ ألعاب الحركة السابقة على تقديم العرض السينمائي على شاشة ، لكن ليست مهمة هذا التقديم أن يعرض لهذا التاريخ فقط فالذى يعنينا أن نبدأ الآن فى استقبال ما انتهى اليه بحث الزميل الفنان سمير سيف عن شريحة « أفلام الحركة » فى السينما المصرية ، آملين أن تمثل هذه الخطوة الرائدة مدخلا حقيقيا لريادات أخرى تبحث بقية زوايا ومجالات السينما المصرية من ناحية ، كما توفر للباحثين والنقاد المادة اللازمة لاجراء التقييمات المتوقعة بأسلوب منهجى من ناحية أخرى ، بحيث يمكننا – جميعا – أن نتجاوز أسلوب المصادرات الانطباعية العشوائية ازاء الأعمال السينمائية ، سواء بالرفض او بالحماس ... اذ نبحث عن منظار حقيقى ونتبنى أمانة الفن .

أ.د. مدكور ثابت

١٩٩٦

الهوامش

(١) نيج (جون) : اغراء اللعبة الالكترونية ص ٣٦ .

(٢) Bal-micke : naratology introduction to the theory of narrative PP. 114 — 115.

(٣) Ibid.

(٤) Bogg Joseph M : Ibid. PP. 24 — 25.

(٥) Piaget. Jean : Ibid P. 147.

(٦) ابيدون (البون م .) الالعاب واللعب والتكنولوجيا ص ٢١ .

(٧) نيج (جون) اغراء اللعبة الالكترونية — ص ٣٦ .

(٨) المصدر نفسه — ص ٣٨ .

(٩) المصدر نفسه .

(١٠) اندرو (ج دادلى) نظريات الفيلم الكبرى — ص ٢٢٧ .

(١١) المصدر نفسه ص — ١٢٢ .

(١٢) د . زكريا ابراهيم فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، ص ٢٨١ .

(١٣) المصدر نفسه ، ص ٤٠١ .

(١٤) المصدر نفسه ص ٤٠٢ .

(١٥) المصدر نفسه .

(١٦) هاوزر ارنولد) فلسفة تاريخ الفن — ص ٣٥٦ .

(١٧) بيرجنه (رومسه) الفن والسلطة ص ٦٩ .

(١٨) هوستون (بنلوب) سنوات القلق · هوليود ما بعد الحرب العالمية الثانية ص ٤٨ .

(١٩) هاوزر (ارنولد) : المصدر السابق ـ ص ٣٥٥ .

(٢٠) ابراهيم العريس : مدخل اول لدراسة جماليات تلقي الفيلم الجماهيري ص ٥٠ .

(٢١) المصدر نفسه ـ ص ٥٦ .

(٢٢) نبيل المالح : الـ سينما ٠٠ فن / معرفة / موقف ـ مجلـــة الصـــورة الفلسطينية ، عدد تشرين الثانى ١٩٧٩ ، ص ٢١ ٠

(٢٣) انظر د ٠ عبد الستار ابراهيم آفاق جديدة فى دراسة الابداع ٠ ص ٢٨ ٠

(٢٤) د ٠ محمود البسيونى : أسرار الفن التشكيلى ــ ص ٦٦ ٠

(٢٥) ابراهيم العريس : مدخل أول لدراسة جماليات تلقى الفيلم الجماهيرى ، ص ٥٥ ٠

(٢٦) المصـــدر نفســـه ٠

(٢٧) المصـــدر نفســـه ٠

(٢٨) المصـــدر نفســـه ٠

(٢٩) المصـــدر نفســـه ٠

(٣٠) المصـــدر نفســـه ٠

(٣١) تاركوفسكى (١) : أقواله فى الصورة الفنية السينمائية ، ص ٤٧ ،

(٣٢) المصدر نفسه ــ ص ٤٣ ٠

(٣٣) لويس (جون) : الانسان ذلك الكائن الفريد ص ٦ ٠

(٣٤) المصـــدر نفســـه ٠

(٣٥) ايزنشتين (سيرجى) حول تكوين سيناريو الفيلم القصير ص ٩٧ ٠

(٣٦) اندرو (ج ، دادلى) نظريات الفيلم الكبرى ، ص ١٥٤ ٠

(٣٧) روبك (ابريو) فى ماركس (جورج) حديث مع ابروبوريك من رأيى ان المكعب شيء من الطبيعة ــ ص ١ ٠

محتويات ملف ايقاع ومونتاج الفيلم فى مصر

المؤثر النظرى الأجنبى

(٢٨٨ صفحة)

الفصل الثالث (تحليل الافلام)

مقـــدمة المؤلف

بقلم : سـمير سيف

افلام الحركة هى الأفلام التى يتم التعبير فيها عن صراع الشخصيات وتطور الحبكة والحل الختامى من خلال نشاط جسمانى خـارجى مثـل المعارك اليدوية والمبارزات سواء بالسيوف أو الأسلحة النارية ، والمطاردات فى كافة صورها ، أو تلك أيضاً التى تستهدف الاثارة والتشـويق فى مقام رئيسى ، حتى باقل قدر من النشاط الجسمانى .

وتشكل افلام الحركة نسبة كبيرة من الانتاج السينمائى العـالمى ، كما تبدو أكثر نوعيات السينما انتشاراً وشعبيـة من خلال فصائلهـا المتعددة والمتمثلة فى افلام المغامرات التاريخية والمعاصرة وافلام الغرب الأمريكى والأفـلام البوليسـية وافـلام الجاسوسـية « والكونج فو » (الكاراتيه) ، وخاصة تلك التى تفرزها السينما الأمريكية .

ومع ذلك فانه من الملاحظ أنها لا تحظى من غالبيـة نقاد السينما بنفس الاحتفاء الذى يسبغونه على النوعيات السينمائية الأخرى التى تدور حول القضايا الاجتماعية والسياسية والانسانية .

وقد يرجع هذا فى جانب رئيسى منه الى أن غالبيـة ما ينتج من افلام الحركة ، قد يبدو وكانه لا يستهدف الا مجرد تسلية المشاهد من خلال عناصر التشويق والاثارة ، ومعايشة صور الخطر والمواجهات الجسدية التى تصل الى حد العنف أحياناً .

الا أن ذلك لا ينفى عن افلام الحركة حقيقتين هامتين ، تتمثل الأولى فى ثبات تلك العلاقة الحميمة بين الغالبية العظمى من المشاهدين ، وهذه النوعية السينمائية منذ عرف العالم أول نموذج لافلام الحركة وهو فيلم « سرقة القطار الكبرى » (١٩٠٣) الذى أخرجه الأمريكى « ادوين س.

بورتر » • أما الحقيقة الثانية فتتمثل فى أن فيلم الحركة يمكن أيضـا أن يحمل قيما انسانية مؤثرة علاوة على قيم فنيـة تتعـلق بشـكله السينمائى •

وتأسيســا على هاتين الحقيقتين ، اهتـم نفر من النقــاد على المستوى العالمى بتقييم افلام الحركة بنفس الجدية التى يتناولون بهـا النوعيات السينمائية الاخرى • ومن خلال هؤلاء أمكن تسليط الاضــواء على عدد من مخرجى افلام الحركة كمخرجين خلاقين يحظون بالاحترام والتقدير مثل « هوارد هوكس » و « راءول وولس » و « انتونى مان » « نيكولاس راى » و « دون سيجل » وغيرهم •

برغم أن أول أفلام الحركة فى السينما المصرية وهو فيلم « قبلة فى الصحراء » (ينـاير ١٩٢٨) من تمثيل بدر لاما واخراج ابراهيم لاما قد ظهر بعد شهور قليلة من عرض اول فيلم مصرى طويل هو فيلم « ليلى » (نوفمبر ١٩٢٧) لعزيزة أمير ، وبرغم أن السينما المصرية منذ ذلـك التاريخ قد أنتجت عددا كبيرا من هذه النوعية ، الا أن نقـاد السينما لا يولونها الاهتمام الكافى ، بل أن النظرة السائدة بينهم تكاد تتمثل على انها افلام تجارية لا تحمل قيما فنية جديرة بالدراســة ، بالاضافة الى اتهام افلام الحركة المصرية بأنها تقليد باهت للنماذج الأمريكيـة المختلفة لأفلام الحركة ، مما يفقدها عنصرى الأصالة والمصرية •

وتأثر افلام الحركة فى السينما المصرية بالنموذج الأمريكى لا ينتقص من قدرها ، أو ينفى عنها طابعها المحلى ، ذلك ان افلام الغرب الايطالية (الاسباجتى) وافلام الساموراى اليابانية ، وافلام الموجة الجـديدة الفرنسية المتأثرة بافلام « المخبر الخاص » والافلام البوليسية « السوداء » تدين بالكثير ايضا لأفلام الحركة التى افرزتها السينما الأمريكية •

والواقع أن كبار مخرجى السينما المصرية قدموا أعمالا عديدة تنتمى لنوعية أفلام الحركة ، قاموا فيها بتطويع النموذج الأمريكى للواقع المصرى بدرجات متفاوتة النجاح ، بل ان منهم من قام الجانب الاكبر من شهرته على هذه النوعية مثل « نيازى مصطفى » و « كمـال الشيخ » و « حسام الدين مصطفى » ومنهم من قدم بعضا من افضل أعمـاله فى اطار هذه النوعية مثل « صلاح أبو سيف » و « عز الدين ذو الفقار » و « عاطف سالم » •

واذا خلصنا مما سبق الى وجود عدة حقائق ثابتة مثل تلك الشعبية الجارفة التى تتمتع بها أفلام الحركة ، وأن العديد من هذه الأفلام قد نالت تقييما نقديا رفعها الى مصاف الفن الراقى ، وأن تأثر النموذج الأمريكى لفيلم الحركة هو عامل مؤثر فى صياغة افلام الحركة فى السينما المصرية منذ نشأتها ۰ فان ذلك يشير الى ثلاثة افتراضات هامة :

١ـ أن الاقبال الجماهيرى فى مختلف دول العالم ومختلف المستويات الثقافية والاجتماعية على هذه النوعية من الأفلام لا يأتى من فراغ ، وانما لابد وأنه يقوم على أسس نفسية تربط المشاهد بطبيعة هذه النوعية ۰

٢ ـ أن وجود العديد من هذه الأفلام التى يرتفع تقييمها الى مستوى الفن الراقى ، يشير الى انه لابد من وجود أسس فنية وحرفية لهذه النوعية يتوقف على كيفية تناولها من قبل الفنان ، خروج تلك الأعمال اما فى شكل تسلية رخيصة أو فن يمكن تقديره ۰

٣ ـ ان مدى النجاح فى تطويع النموذج الأمريكى لأفلام الحركة وفقا لذوق المتفرج المصرى وظروفه الاجتماعية ، عامل اساسى فى نجاح فيلم الحركة المصرى على الصعيدين الجماهيرى والنقدى ۰

ومحاولة الكشف عن الجوانب المختلفة لهذه الفروض تشكل الركائز الأساسية لهذا المؤلف ۰

يلقى هذا المؤلف ـ فى جانبه الأكبر ـ الضوء على تطوير فيلم الحركة فى السينما المصرية ، ويقدم دراسة تحليلية لأعمال سينمائية مصرية تنتمى الى هذه النوعية ، ولم تلق ما تستحقه من التقييم النقدى رغم نجاحها الجماهيرى الذى ينتقل من جيل الى جيل ۰

كما يعتبر هذا المؤلف ـ على حد علم المؤلف ـ أول دراسة من نوعها باللغة العربية تقدم بناء متكاملا من اساس نظرى وتطبيقى بالنسبة لأفلام الحركة عموما ، والتى لم تظهر سوى كتابات قليله متفرقة منها تتناول جانباً فرعياً من هذا البناء العام

وبهدف المؤلف الى تقديم تحليــل نقدى لعدد من أفــلام الحركة المصرية التى قدمها بعض كبار مخرجى السينما المصرية والتى توضح اسهام كل منهم فى هذا المضمار ، وذلك فى محاولة لرأب صدع كبير فى بنــاء النقد السينمائي المصرى الناجم عن اهمال تحليل هذه الأعمال تحليــلا سينمائياً يلقى الضوء على قيمتها الحقيقية . ذلــك أن تمض الأفــلام القليلة منها والتى حظيت بقــدر من الاهتمام النقدى ، كان السبب فى ذلك نها جزء من أعمال مخرج كبير هام ، وتركز التقييم فيها على الجانب الاجتماعي لمضمون الفيلم كتأكيد على التعالى عن الخوض فى نوعيتها السينمائية باعتبارها من افلام الحركة .

وبالاضافة الى ذلك يحاول المؤلف وضع أساس نظرى يقوم على سيكولوجية الاتصال بالجماهير ، يفسر اقبال المشاهدين على افــلام الحركة ، ويربط بين هذا الأساس النظرى وبعض العوامل الحرفية التى تكون الشكل السينمائى لأفــلام الحركة والتى يتحقق من خــلالها هذا الاثر الذهنى المشار اليه .

ولقد قام المؤلف بتحديد الفترة الزمنية لهذا المؤلف (١٩٥٢ ـ ١٩٧٥) على أساس أنها تمثل دراسة قائمة بذاتها لفيلم الحركة المصرى ، تتسم بقسمات وملامح واضحة يمكن رصدها فى مرحلتين زمنيتين ، تمثل الاولى منها فترة ازدهار لفيلم الحركة المصرى (١٩٥٢ ـ ١٩٦٢) وتمثل الثانية (١٩٦٣ ـ ١٩٧٥) مرحلة التراجع والانحســار لفيلم الحــركة المصرى .

أما السنوات السابقة على سنة الأســاس (١٩٥٢) فقد شهدت محاولات لخلق فيلم حركة مصرى لم تتبلور كما وكيفا فى كيان يصلح اساسا لدراسة علمية ، خاصة مع عدم وجود أرشيف سينمائى كامل (سينماتيك) يمكن الرجوع اليه فيما يتعلق بالأفلام موضع مثل تلك الدراســة .

وتوقف المؤلف عند عام ١٩٧٥ يرجع الى دخول جيل جديد من المخرجين الشباب الى ميدان الاخراج بصفة عامة وأفلام الحركة بصفة خاصة . وان انتاج هذا الجيل بدأ يشــكل صورة لم تتضح ابعادها بعد ، ويمكن مستقبلا أن تكون محل دراسة متكاملة ومكملة لهذا المؤلف .

ومنهج هذه الدراسة يقوم على التحليل النقدى من حيث أن تيار النقد السينمائى فى مصر مازال متاثرا بالنظر الى أفلام الحركة على أنها خارج الاهتمامات النقدية وبالتالى فلا توجد كتابات نقدية كافية ومتكاملة بحيث يمكن الاستناد اليها ومن هنا فسوف يلجأ المؤلف الى تحليل الأفلام موضوع الدراسة وقياس ابعادها على ضوء الأسس والمبادىء المستقرة بالنسبة لأفلام الحركة ٠

والاطار المرجعى لهذه « الأسس والمبادىء المستقرة بالنسبة لأفلام الحركة » هو نظرية الأنواع Genres باعتبارها — فى نظر المؤلف — من أكثر النظريات فاعلية فى دراسة أفلام الحركة ، لأنها لا تأخذ فى اعتبارها الجوانب الشكلية والجمالية لصناعة الفيلم فحسب ، ولكن أيضا الجوانب الثقافية المختلفة التى تعالج الانتاج السينمائى كعملية تبادل بين صناعة السينما وجمهورها ٠

وقد حدد « توماس شاتز » بشكل واضح الأسس التى تقوم عليها نظرية « النوع » على النحو التالى :

(١) ان نظرية النوع تعتبر الفن السينمائى فنا تجاريا وبالتالى فان صانعيه يعتمدون على وصفات (تركيبات) مجربة للترشيد الاقتصادى والأسلوبى للانتاج ٠

(٢) تعترف نظرية النوع بالعلاقة الحميمة بين السينما وجمهورها ، وان استجابة الجمهور لأفلام بعينها يساهم فى تطور تركيبات القصة وممارسات الانتاج القياسية ٠

(٣) تتعامل نظرية النوع مع السينما باعتبارها وسيلة روائية تقص حكايات تحوى صراعات درامية تقوم فى حد ذاتها على صراعات ثقافية معاصرة ٠

(٤) نظرية النوع تشير الى أن القيمة الفنية Artistry السينمائية للعمل يمكن تقييمها من خلال قدرة صانع الفيلم على اعادة خلق تقاليد روائية وشكلية مستقرة (*) ٠

(*) Thomas Schatz., Hollywood genres (U.S.A. temple University Press, Philadelphia 1981). P. VII — VIII.

وقد تم تحديد الأفلام موضوع الدراسة وفقاً لتمثيلها لأنواع سينمائية ذات تقاليد واشكال مستقرة ضمن اطار افلام الحركة ، ابتكرتها أولا السينما الأمريكية ثم انتقلت بعد ذلك الى السينما المصرية .

ينقسم المؤلف الى ثلاثة ابواب رئيسية ، وخاتمة ، ويختص الباب الأول بدراسة الأسس النفسية والفنية لأفلام الحركة عموما من خلال فصول ثلاثة .

يتعلق الفصل الأول من الباب الأول بسيكولوجية الاتصال بالجماهير ، وذلك من خلال تحديد ملامح البطل فى العمل الدرامى ، ووسائل اندماج المتفرج فى شخصه ، ثم الأثر النفسى النهائى للعمل الدرامى أو ما يعرف « بالتطهر » وما يصاحب ذلك من تأثير اجتماعى من خلال تراكم الأعمال من ذات النوع .

كما يتحدث نفس الفصل عن عنصرى « التشويق و العنف » فى افلام الحركة ، مبينا انواع التشويق المختلفة واستخدامه بطريقة تحدد المستوى الفنى الخاص بالعمل المعنى ويعرض لتطور تصوير العنف على الشاشة وآثاره النفسية من خلال الاستخدامات المختلفة له .

أما الفصل الثانى من الباب الأول فيقوم بمحاولة لدراسة البناء الدرامى لفيلم الحركة من حيث « الايقونجرافية » Iconography أى الصور ذات الدلالة الثقافية لدى جمهور بعينه ، وشخصيات العمل وبناء الحبكة للوصول الى « التركيبة » التى تحقق رسوخ تقاليد النوع .

ويدرس الفصل الثالث مفردات اللغة السينمائية التى تبرز البناء الدرامى وتكسبه الشكل السينمائى المعروف ، وذلك من خلال استخدامات كبار المخرجين العالميين الذين يرتفعون بأفلام هذا النوع الى مصاف الأعمال الفنية الراقية .

أما الباب الثانى فيتناول فترة ازدهار فيلم الحركة فى السينما المصرية فى السنوات من ١٩٥٢ حتى ١٩٦٢ وذلك من خلال خمسة فصول يرصد أولها التطور التاريخى لأفلام الحركة فى السينما المصرية منذ بدايتها وحتى بداية الخمسينات من القرن .

ويقوم الفصل الثانى من الباب الثانى بدراسة أعمال أشهر مخرجى أفلام الحركة فى السينما المصرية وهو « نيازى مصطفى » ، والتى

تشكل افلام المغـامرات التى قدمهـا اسهامــه الرئيسى فى الســينما المصرية ، ويتقصى المؤلف اسباب نجاح هذه الأفــلام فى اسسها النفسية والحرفيــة ·

وتعد غالبية الأفلام التى يتناولها الفصل الثالث من الباب الثانى ـ بحسب اراء النقاد المتخصصين ـ من كلاسيكيات السينما المصرية لاثنين من كبار مخرجيها هما صلاح ابو سيف اوعاطف ســالم ، وهذه الأفلام تندرج تحت نوعية افلام الحركة وان كانت تتميز بتعليق اجتماعى واضح جعل من الضرورى افراد فصل خاص لها ·

اما الفصل الرابع فهو يتناول نوعا من افلام الحركة مستمد رأســا من السينما الأمريكية التى ابتدعته وطورته حتى بلغت به حد الكمــال ، وهو الفيلم البوليسى « الأسود » Film Noir وقد وجد صداه فى عدة اعمال هامة لمخرجين كبيرين هما كمال الشيخ وعز الدين ذو الفقــار ، وتشكل افلام هذا الفصل اكثر افلام الحركة المصرية اقترابا من النموذج الأمريكى ·

ويقوم الفصل الخامس بالقاء نظرة عامة على الأعمــال المتميزة الأخرى من افلام الحركة فى سنوات الازدهار والتى قدمها مخرجون لم تكن افلام الحركـــة هى مجال انتاجهم الرئيسى ، علاوة على وقوع هؤلاء المخرجين خارج دائرة الاهتمام النقدى فى تلك الفترة .

اما بداية تراجع افلام الحركة فى السينما المصرية او سنوات الانحسار كما اطلق عليها المؤلف ، وهى السنوات من ١٩٦٣ وحتى ١٩٧٥ فهى موضوع الباب الثالث ، الذى يتناول الفصل الأول فيـه ابرز اعمال « نيازى مصطفى » فى مجــال افلام الحركة فى تلك الفترة . وهى تشكل نسبة ضئيلة الى جانب النوعيــات الأخرى التى انصرف اليها بدرجات متفاوتة من النجاح ·

ويتتبع الفصل الثانى من الباب الثالث الفارس الوحيد الذى حمل لواء افلام الحركة فى تلك المرحلة وهو « حسام الدين مصطفى » واسـهامه الأساسى فيها من خلال افلام المغامرات « ثلاثية الأبطال » ·

ويستكمل الفصل الثالث صورة افلام الحركة فى تلك الفترة من خلال التعرض لأعمال بعض المخرجين ممن كانت لهم اسهامات فى مجــال فيلم الحركة فى المرحلة السابقة ، بالاضافة الى بعض الأعمال

القليلة التى تشكل بدايات المخرجين والتى تندرج تحت نوعية أفلام الحركة .

وفى هذا الفصل أيضا يحاول المؤلف تقصى أسباب انحسار فيلم الحركة فى تلك المرحلة .

وينتهى المؤلف بخاتمة تتضمن تلخيصا لأهم نقاط المؤلف ، علاوة على بعض الأفكار التى توصل المؤلف لاستنتاجها من خلال مؤلفه .

محتويات ملف « أفلام الحركة فى السينما المصرية »
١٩٥٢ ـ ١٩٧٥
(٣٣٦ صفحة)

تاليف : سـمير سـيف

تقديم : ا٠د٠ مدكور ثابت

— مقدمة بقلم الدكتور مدكور ثابت « الفن / الفيلم / اللعبة » ٠

— مقدمة بقلم الأسـتاذ / سمير سيف ٠

الباب الأول : الأسس النفسية والفنية لأفلام الحركة ٠

الفصل الأول : أفلام الحركة وسيكولوجية الاتصال بالجماهير ٠

التعرف ـ وسواس المحرمات ـ وسواس القدرة الشاملة ـ وسواس الأمن — أنواع التعرف — التشويق — الصراع — خصم متفوق — تصعيد التشويق — البديل المخيف — المفارقة الدرامية — التعقيد المفاجىء — العنف فى أفلام الحركة ٠

الفصل الثانى : البناء الدرامى فى أفلام الحركة ٠

(١) الأيقونجرافية : الصورة والمعنى ٠

(أ) السمات النفسية والجسدية ٠

(ب) معـالم البيئـة المحيطـة .

(جـ) الأدوات المستخدمة ٠

(٢) الشخصيات والمكان :

البطل الذى لا يقهر ـ الخارجون عن القانون والأشرار ـ الأبطال بين الخيال والواقع ـ الشخصيات وعلاقتها بالمكان « البيئة » ٠

(٣) بناء الحبكة : من الحبكة حتى الحل .

البناء الكلاسيكى للحبكة - تطور نموذج الحبكة .

الفصل الثالث : الشكل السينمائى لأفلام الحركة :

الأسلوب الاخراجى لأفلام الحركة - التقطيع Cutting أو المونتاج - أداء الكاميرا Camera Work

(١) الحركة (٢) الاضاءة (٣) التكوين

(٤) الحركة البطيئة

ـــ المؤثرات الصوتية والموسيقى .

الباب الثانى : افلام الحركة فى السينما المصرية

سنوات الازدهار (١٩٥٢ - ١٩٦٢)

الفصل الأول : افلام الحركة منذ نشأة السينما المصرية وحتى علم ١٩٥١ .

(١) المرحلة الأولى : (السينما الصامتة ١٩٢٧ - ١٩٣٠) .

(٢) المرحلة الثانية : (بداية السينما الناطقة ١٩٣١ - ١٩٣٩) .

(٣) المرحلة الثالثة : (الحرب العالمية الثانية ١٩٣٩ - ١٩٤٥) .

(٤) المرحلة الرابعة : (ما بعد الحرب العالمية الثانية ١٩٤٥ - ١٩٥١)

الفصل الثانى : افلام المغامرات :

نيازى مصطفى (١٩٥٢ - ١٩٦٢)

- **الفارس الأسود**
- **فتوات الحسينية**
- **حميدو**
- **رصيف نمرة خمسة**
- **سواق نص الليل**
- **سلطان**

★ **الأستاذ سمير سيف :**

- خريج المعهد العالى للسينما بالقاهرة ١٩٦٩ ·

- حاصل على ماجستير فى الاخراج السينمائى عام ١٩٩١ بالمعهد العالى للسينما ·

- مدرس للاخراج السينمائى بالمعهد العالى للسينما ·

- محاضر فى الدراسات السينمائية فى العديد من المؤسسات الثقافية ومعلق على الأفلام فى بعض البرامج التليفزيونية ·

- يعد لنيل الدكتوراه فى الاخراج السينمائى عام ١٩٩٧ ·

- يمارس الاخراج السينمائى منذ عام ١٩٧٦ حيث اخرج حتى الآن ٢٢ فيلما طويلا حقق معظمها نجاحا جماهيريا علاوة على الاستقبال النقدى الجيد ·

- حائز على ثلاث جوائز كأفضل مخرج فى مسابقات رسمية وغير رسمية ·

- عمل معه كبار نجوم السينما المصرية مثل عادل امام وسعاد حسنى ونور الشريف ونبيلة عبيد ويسرا وغيرهم حيث قدموا معه بعضا من افضل أدوارهم التى نالوا عنها جوائز عديدة ·

- أخرج اربعة مسلسلات درامية ناجحة للتليفزيون ومسلسلا شبه تسجيلى عن حياة النجم الشعبى فريد شوقى ، علاوة على مسرحية استعراضية وثلاث اوبريتات .

- شارك فى تأسيس شركة انتاج هى « بوب أرت فيلم » التى انتجت اثنين من أضخم الأعمال السينمائية فى السنوات الأخيرة من بطولة عادل امام وهى « شمس الزناتى » (١٩٩١) و « الارهابى » (١٩٩٤) ·

- عمل كمساعد مخرج مع المخرج الأمريكى الراحل « فرانكلين شافنر » فى فيلم « أبو الهول » الذى صورت معظم مشاهده فى مصر عام ١٩٨٠ ·

- ساعد المخرج الأمريكى الأسود « سبايك لى » فى المشاهد التى صورت فى القاهرة من فيلم « مالوم اكس » عام ١٩٩٢ ٠

- شارك فى برنامج الزائر الدولى الذى تنظمه وكالة الاستعلامات الأمريكية عام ١٩٨٤ ٠

- رئيس لجنة التحكيم الدولية فى مهرجان الاسكندرية الدولى السينمائى ١٩٩٣ ٠

افلام المخرج / سمير سيف :

١ - دائرة الانتقام (١٩٧٦) ٠

٢ - قطة على نار (١٩٧٧) ٠

٣ - ابليس فى المدينة (١٩٧٧) ٠

٤ - المتوحشة (١٩٧٩) .

٥ - المشبوه (١٩٨١) ٠

٦ - غريب فى بيتى (١٩٨٢) ٠

٧ - الغول (١٩٨٣) ٠

٨ - آخر الرجال المحترمين (١٩٨٤) ٠

٩ - احترس من الخط (١٩٨٤) ٠

١٠ - شوارع من نار (١٩٨٤) ٠

١١ - المطارد (١٩٨٥) ٠

١٢ - الهلفوت (١٩٨٥) ٠

١٣ - عصر الذئاب (١٩٨٦) .

١٤ - النمر والأنثى (١٩٨٧) ٠

١٥ - المولد (١٩٨٩) ٠

١٦ - الشيطانة التى احبتنى (١٩٩٠) ٠

١٧ - الراقصة والسياسى (١٩٩٠) ٠

١٨ - مسجل خطر (١٩٩١) ٠

١٩ ـ شمس الزناتى (١٩٩١) ٠

٢٠ ـ لهيب الانتقام (١٩٩٣) ٠

٢١ ـ الزمن والكلاب (١٩٩٥) ٠

٢٢ ـ عيش الغراب (١٩٩٦) ٠

الأعمال التليفزيونية :

ـ سفر الأحلام (١٩٨٥) ٠

ـ البشاير (١٩٨٦) ٠

ـ الجوارح (١٩٨٨) ٠

ـ الف ليلة وليلة (١٩٩٣) ٠

ـ مشوار حياتى ـ فريد شوقى (١٩٩٦) ٠

الأعمال المسرحية :

ـ حب فى التخشيبة (١٩٩٢) ٠

ـ أوبريت « ابن مصر » ـ احتفالات اكتوبر (١٩٩٢) ٠

ـ أوبريت « كلمة مصر ـ احتفالات اكتوبر (١٩٩٤) ٠

ـ أوبريت « الجندى المجهول » ـ احتفالات اكتوبر (١٩٩٥) ٠

الملف رقم (٥)

من أجندة السينما المصرية
الراحلون فى مائة سنة
١٨٩٦ ـ ١٩٩٦

الجزء الأول ـ فى الإخراج

(٣٤٤ صفحة)

تأليف : عبد الغنى داوود

تقديم : أ . د . مدكور ثابت

وجاء زمن الدعوة للاكتشاف

من أجل أجندة للسينما فى مصر

بقلم : أ. د. مدكور ثابت

فى تصورى أن أول ما يشير اليه مسمى « الأجندة » هو انها تضم أوراقا للغد ، ولذلك ـ وعن عمد ـ فقد اقترحت اضافة اسم « الأجندة » لعنوان هذا الملف الصادر حول الراحلين عن السينما ، لأننا معنيون بما هو آت ، اما رصد ما فات ـ وبما هو عليه ـ فلابد أن يكون بالنسبة لنا مجرد خطوة تأسيسية فى الدعوة للاكتشاف ، تلك الدعوة التى نرى أنه قد آن الآن زمانها ، طالما أصبح الانسان فى مصر يقف مواجها بتاريخ سينمائى عريق متشعب وغزير الانتاج ، بل هو تاريخ مفعم بالوقائع التى تبدأ مع نهاية القرن التاسع عشر(١) . منذ أن جاء مصورو لوميير والتقطوا بكاميرا الصور المتحركة أفلاما داخل مصر ، حيث كان ذلك فى العام التالى مباشرة لاختراع هذه السينما . الا أنه ومع امتداد وتواصل هذا التاريخ حتى الاحتفال بمئويته ، فمازال يحتاج لاعادة اكتشافه اساسا . الأمر الذى اصبح يستوجب العمل عبر شتى المناحى وبمختلف الطرق والمناهج ، خاصة تلك التى من شان تكاملها وتضافرها أن تحقق ذلك ، أى من قبيل المنحى الذى ندعو اليه هنا ، ومؤداه أن تتضافر جهود مؤرخى السينما مع نقادها فى هذا المضمار ، دون أحادية الاقتصار على أى منهما ، طالما اننا ازاء التاريخ لـ « فن » هو « الفيلم السينمائى » ، أى أنه التاريخ لابداع يخضع للتقييم النقدى ، مثلما انه التاريخ لوقائع داخل تتابع زمنى .

وقد يبدو سهلا تحقيق التكاملية لتلك الثنائية التى ندعو لها بين المؤرخ والناقد ، لكن الصعوبة الحقيقية تبرز لدى الممارسة الفعلية ، اذ يصعب تحقيق هذه الدعوة بمجرد عملية « توفيقية » بين بحث المؤرخ ورؤية الناقد السينمائى ، وقد يمكن من ناحية أن يوجد الباحث الدارس الذى يعرف كيف يعمل أدواته التحليلية بين ثنايا المادة التى طرحتها أعمال كل من هذا المؤرخ وذلك الناقد ، ليخرج الينا هو بدراسته المستخلصة فى الاتجاه المتكامل ، أما من ناحية أخرى فسنجد ان أكرب

الممكنات المتاحة واكثرها في الدفء والحميمية فهي التي غالبا ما تمثل المشكلة ، وذلك عندما يتم تحقيق المجالين ـ النقد والتاريخ ـ بجهد شخصى واحد . اذ عندما تتدخل رؤية الناقد السينمائي في عمله الموسوعي فلابد أن تنتج لنا ـ هذه الرؤية ـ منهجها الخاص في تصنيف معلومات الموسوعة ، ومن ثم يصبح الرصد التاريخي من خلالها مرهون أيضا بخصوصية أبعادها الفكرية والاجتماعيه والسياسية ، بل والاقتصادية ... الخ . بما تكون نتيجته في التصنيف مختلفة ولا شك عن أى تصنيف آخر ناتج عن رؤية أخرى في التقييم النقدى لذات المادة الموسوعية ، ويواجهنا هنا مؤلف هذا الكتاب الزميل الأستاذ عبد الغني داوود بواحدة من هذه الحالات التي تمتلك رؤية تقييمية مغايرة للمالوف أو السائد في تقييم بعض الحالات والموضوعات في السينما المصرية ، فتطرح من ثم تصنيفها الخاص بين دفتي هذا الكتاب الذى يصر على الجمع بين هذين الشقين : الموسوعية والرؤية النقدية ، وليحقق بالتالي غرضيه : الغرض الاحتفالى بالتاريخ لكل من رحلوا عن السينما المصرية بعد أن دخلت قدما أى منهم ساحتها ولو بخطوة واحدة ، اضافة الى غرض النقد التقييمي للأدوار الفنية المختلفة التى لعبتها تلك الجمهرة السينمائية ، عندما عاشت وعملت حتى رحلت خلال المائة سنة الأولى من عمر السينما فى مصر .

ولأن « ملفات السينما » قد اختطت لنفسها أن تلتزم بطرح كل الرؤى الخاصة ، حتى عندما تكون فى مجال التاريخ الذى تشاع عنه حتمية الحياد والموضوعية ، لذلك فاننا لن نتخذ موقفا مضادا حتى ازاء ما تعودنا ادانته من بعض مناحى الكتابة فى هذا المجال ، اذ فى الواقع أن كل المناحى مجتمعة هى التى تشكل المادة الحقيقية للتعرف والبحث . ومن ثم فهذه هى الموضوعية والحيادية الحقيقية ، أى عندما تتيح فرصة الطرح لكل المتضادات والمتخاصمات من مختلف الخصوصيات ، أما القول بواحدة منها فهو المصادرة بعينها . أى أن « ملفات السينما » بهذا التوجه ستجيء على عكس ما قد يفهمه الكثيرون ـ توقعا ـ من انها ستنجز نفسها تحت شعار « المنهجية » زعما بان ثمة حيادية ممكنة ، حيث الأمر حق باطنه باطل ، اذ هو زعم ينفيه الواقع الفعلى لمجالات العمل الفكرى ، وضمنه طبعا كل ما يتعلق بممارسة النقد السينمائى ، أو ما يرتبط به من وقائع الابداع الفيلمى وتاريخها .

ومن هنا يلزم أيضا فى هذا التوجه الا نصادر من ناحية أخرى بالحماس لهذا الطرح أو ذاك ، فالحماس والتضاد وجهان لعملة واحدة هى المصادرة ، واما الصحيح فهو أن تقدم الاثنين مادة للباحثين ، رغم أن كلا منهما قد جاء في ذاته بحثا .. وبما يعنى اتاحة الفرصة للمراجعة

والتدقيق ، عبر مواجهات تسودها روح ومبادىء الكشف والاكتشاف فالانارة . وعليه فان هذا المنحى لملفات السينما هو وحده الكفيل باتاحة الفرصة أمام الاكتشافات التقييمية بمعنى اعادة الاكتشاف ، اضافة الى الاكتشافات المعلوماتية لما قد يكون مفقودا • وهو الأمر الذى يدفعنا في التقديم لهذا الكتاب لنهتم بنقطتين نبرزهما على سبيل الدعوة :

الدعوة الأولى :

وهى دعوتنا المعنية بالتأكيد على اتاحة المساحة والفرصة لاعادة اكتشاف ما يكون قد سقط رصده خلال التأريخات السابقة والحالية (بما فيها اصدارنا هذا) بالاضافة الى اعادة التقييم النقدى للعديد من الحالات السينمائية التى جاء زمان نفض الغبار عنها •• ولا ريب فى جدوى هذا المنحى ، بل أن ثمة اهمية ملحة لاعادة النظر ، واعادة التمحيص ، فهذه لم تعد سمة غريبة على ممارسات التأريخ السينمائى المعاصر فى شتى انحاء العالم •

وعلى سبيل ايراد المثال البارز فى هذا الصدد ، أعود الى ما سبق أن كتبته تحت عنوان : « ميدفيدكين ومايرهولد ضحايا الاستبداد الستالينى » (٢) حيث كانت كتابتى فى هذا الموضوع تستهدف المدخل الأصل الى : « تجارب وجماليات كسر الايهام السينمائى » وهو ما أورد مقتطفاته المطولة هنا للتأكيد على نموذج هام فيما يعنيه الاكتشاف المعلوماتى من ناحية ، وما يترتب عليه مفاهيميا من ناحية أخرى • ذلك عندما نجد أن جماليات السينما التى رسخت أوياتهـ عبر التجربة الروسية الأولى فى فن الفيلم ، لا تزال ترتبط لدينا بمبدعيها ومنظريها الكلاسكيين المشهورين فقط ، ومن ثم نجد أن معرفتنا السينمائية قد توقفت عند الدور الريادى لكل من كوليشوف وايزنشتين وبدوفكين وفيرتوف . والأمر كذلك بالنسبة الى الموجة الجديدة فى فرنسا التى عدت مدخلا أساسيا الى كل ما استتبعته من تجريبيات تشكلت فيما بعد تلك المعاصرة ، اذ سوف نجد معارفنا قد توقفت تاريخيا عند الدور الريادى لنجوم الاخراج والنقد السينمائى المشهورين من أصحاب هذه الموجة الجديدة ، أمثال جودار وتروفو وشابرول ... الخ هذا فى حين أنه عبر هاتين التجربتين : الروسية والفرنسية ، قد تمت عملية احياء لتجربة ريادية مهمة ، كانت قد ظلت ــ بتعبير الباحث الانجليزى الراحل مارتن وولش ــ « مقبورة » لأسباب سياسية ، الا وهى تجربة المخرج الروسى الكسندر ميدفيدكين غير المعروف لدينا اطلاقا (٣) ، والذى تمت الأهمية المنهجية فى بحث تجربته لقراءة جماليات السينما المعاصرة وفهمها ، بالرغم من انتماء ميدفيدكين وتجربته الى سينما الثلاثينات •

وقد بدأ الاحياء كذلك لتجارب ريادية مهمة في السينما الفرنسية ، كانت مغمورة أيضا الى حد كبير ، رغم انتمائها - شرائحيا - الى حركة الموجة الجديدة في فرنسا ، مثل كريس ماركر ، وجان ماري شتراوب ، ودانييل هويليت ، الذين أصبحت اسماؤهم ترتبط كذلك باعادة الأحياء لميدفيدكين ، وبخاصة ماركر الذى يرجع اليه الفضل فى ذلك ، بمعاونة زملائه من مجموعة سالون Salon عندما صنعوا فيلما عن ميدفيدكين بعنوان « القطار في تقدم » ، جمعت به مادة ارشيفية من تجربته في سينما القطار (١٩٣٠ - ١٩٣٣) بالاضافة الى لقاء (ريبورتاج) مع هذا المخرج العريق • وهذا الفيلم هو الذى تم تقديمه في اطار احتفالات الاحياء الفرنسية بميدفيدكين خلال زيارته لباريس في بداية السبعينات (١٩٧١) ، وكل ذلك كان تمهيدا لاعادة اكتشافه .

وهكذا وجدنا في أوراق الباحث الراحل - في شبابه - مارتن وولش ، ضمن خطة بحثه الذى لم ينجزه قبل موته ، الموضوع الذى كتبه بعنوان « نمو النظرية الجمالية لكسر الايهام » حيث يذكر أنه من المحتمل أن سيرجى آيزنشتين لم يكن هو الوحيد صاحب التاثير في تطور بريخت . بقدر ما كان ذلك ناتجا عن تاثير التطبيق المسرحي والسينمائي لمجمل كوكبة الفنانين السوفيت : ماير هولد ، ماياكوفسكي ، تريتياكوف ، آيزنشتين ، فيرتوف •• الخ • بل أن المفتاح / المدخل الى ذلك هو « ماير هولد » ، الذى استنهضت أعماله الآن فقط من مقابر التطهير ((الاستبعاد)) الستالينى ، ولهذا فاننا قد صرنا الآن مؤهلين لتقييم أهميته - ماير هولد - لا بوصفه معلما فحسب لآيزنشتين ، ولكن بوصفه السلف الحقيقى والمبشر الأصل بنظريات بريخت الملحمية ، اذ يمكن - باكثر من طريقة - استخلاص أن ماير هولد هو الرائد الأول لنظرية كسر الايهام في الفنون الدرامية ، بل أن ماير هولد لم يكن تأثيره مقصورا على السينما وحدها ، وانما كان موجها للتفكير الابداعى في شتى فنون تلك المرحلة ، وهذا التوجه هو الذى نفذ لبريخت نفسه من خلال اتصاله بالفن السوفيتى في العشرينيات ، ولقائه بآيزنشتين بصفة خاصة في عام ١٩٢٩ •

وهنا نتذكر أن افلام آيزنشتين - خصوصا « الاضراب » و « اكتوبر » - انما تطرح أمثلة عظيمة لجمالية فعالة في كسر الايهام ، كان رد الفعل الرسمي لها هو الاستنكار (بحجة الذاتية الشديدة الغالبة عليها •••• الخ) تماما مثلما كانت مسارح ماير هولد تغلق مرة تلو أخرى عقابا له على شروده عن طريق الانتاج المسرحي المقبول ، كما ظل جميع فنانى كسر الايهام - خلال العشرينيات - يحاربون بتهور يائس ضد البيروقراطية ، فما أن جاءت الثلاثينيات حتى كانت هناك حركة

قمع شاملة لهم . فماير هولد وتريتياكوف كانا قد اعتقلا ، ومایاكوفسكی قد أجبر على الانتحار ، ومعظم بقية الفنانين الثوريين مثل آيزنشتين وفيرتوف وميدفيدكين قد فقدوا حريتهم في العمل . وأكثر من ذلك ان كثيرا مما كان قد تحقق قد أطيح به بعيدا عن أعين الجمهور ، وعلى سبيل المثال فان اسم ماير هولد قد محي من التاريخات الرسمية للمسرح السوفيتي حينذاك . ولهذا نفي أواخر الثلاثينيات بدا بريخت بوصفه عبقري الطليعة الأوربية المعزول عن جذوره ، لكن يمكننا الآن فهمه بوصفه الممثل الرائع لتوجه في التفكير ، نبعه موصول في التاريخ الجمالي ، يجرى من الثورة الروسية الى مايو ١٩٦٨ وما بعدها .

وعليه فقد كان من الطبيعي أن يكون الأمر جديدا علينا حيث المعلومات التي قرأناها ـ أساسا ـ عند وولش Martin Walsh في كتابه The Brechtian Aspect of Radical Cinema الصادر في لندن عام ١٩٨١ عن معهد الفيلم البريطاني ، وهي المعلومات التي تشير الى أن أعمال كل من المخرجين « دزيجا فيرتوف ، والكسندر ميدفيدكين » قد استخرجت حديثا فقط من غمرة سنوات التعتيم شبه التام ، فميدفيدكين وفيلمه المذهل « الباقة » أو « السعادة » Happiness (١٩٣٤) كان قد أعيد اكتشافه في السينماتيك البلجيكي في عام ١٩٦٧ ومن هنا فان موضوع « سينما القطار » من ١٩٣٠ الى ١٩٣٣ قد أصبح كذلك في دائرة الضوء الآن . أما فيلمه « السعادة » هو فيلم كوميدي تعليمي رائع الذكاء ، تشع منه روح شارلي شابلن ، وهو يمثل ـ ربما ـ الكوميديا الراديكالية الوحيدة في تاريخ الفيلم ، كما انه ـ حيث تشيع فيه روح شابلن ـ قد يكون هو الفيلم الذى رغب بريخت من شابلن أن يصنعه ، وقبل عرض ما يطرحه وولش حول ميدفيدكين ، ومع ندرة ما يمكن العثور عليه في هذا الصدد ، يمكن أن نلم بداية ببعض المعلومات التي أصبحت تمدنا بها موسوعة أكسفورد الفيلمية حيث نتعرف على ميدفيدكين (١٩٠٠) (Alexandr Medfedkin 1900) بوصفه مخرجا روسيا ، كان في أثناء الحرب الأهلية عضوا في سلاح الجيش الأحمر ، وأنه أخرج في أوائل العشرينيات عدة مسرحيات فكاهية ، حتى ترك الجيش في عام ١٩٢٧ ليصبح مونتيرا فمساعدا للمخرج أوخلوبكوف . وفي خلال عام ١٩٣١ قام بعمل سلسلة مميزة من الأفلام الكوميدية القصيرة ، التي تعتمد على موضوعات اجتماعية وسياسية . ونتيجة لذلك تم اختياره ليتولى مسئولية « قطار الفيلم » الذى تم تنظيمه بناء على قرار ديسمبر ١٩٣١ ، وهو القطار الذى صممت عرباته الثلاث ليكون استوديو كاملا متحركا ، يضم فريقا من ٣٢ شخصا بالاضافة الى وسائل للرسوم

المتحركة وعروض الأفلام ، فضلا عن تجهيزه تجهيزا كاملا بمعامل التحميض والطبع ، وان لم تكن أجهزة الصوت ضمن هذه الوسائل .

ولما كانت تجهيزات ذلك القطار تنقصها الوسائل الصوتية . فان اول أفلام ميدفيدكين الروائية الطويلة « السعادة » كان كذلك صامتا (أنتج فى ١٩٣٤ ، وتم عرضه ١٩٣٥) ، كما انه عالج موضوعا من الموضوعات الممنوعة حينذاك حول المزارع الجماعية ، ابتهجت به الجماهير ، خصوصا لمزجه بين التسلية والتعليم ، من خلال استخدامه للفانتازيا ، وكذلك الهزلية الكاريكاتورية والفودفيل ، بل السوريالية أيضا ، وهو الفيلم الذى صنع به ميدفيدكين واحدا من أمهات افلام السينما السوفيتية فى زمن العقائد المستحكمة على حد تعبير وولش .

لكن ميدفيدكين عاد ـ بعد ان أنتج فيلما روائيا طويلا آخر فى عام ١٩٣٦ ـ عاد الى صناعة الأفلام التسجيلية ، واستمر فى ذلك حتى أوائل السبعينيات ، عندما سنحت الفرصة لاعادة اكتشافه . فمن الناحية العملية ظل ميدفيدكين غير معروف خارج الاتحاد السوفيتى ، حتى اعيد احياء فيلم « السعادة » على يد كريس ماركر ، الذى صنع فيلم «Le train En March» احتفاء بعمل ميدفيدكين فى قطار الفيلم ، المميزة فى النقد السياسى الساخر .

وهنا نلتقى مع بداية مقال وولش عن ميدفيدكين حيث يقدم للفيلم « السعادة » بوصفه فيلما « ساقطا » من التاريخ ، سواء بالنسبة لتاريخ السينما الصامتة ، او السينما السياسية أو الفيلم الكوميدى . وهو الغياب التاريخى الذى يبدو مذهلا عند مجرد مشاهدة الفيلم اليوم ، سواء فى ذلك مشاهدته فى اطار يتضمن أعمال آيزنشتين وفيرتوف فى تلك الحقبة ، أو فى ضوء الاستكشاف التجريبى والريادى الوارد فى أعمال المعاصرين من أمثال جودار وماكافييف وآخرين .

ان ميدفيدكين يقتحم اشكالية انتاج فيلم ممتع ، يكون من شأنه توجيه الجمهور صوب مستقبل اشتراكى ، ولكن دون سقوط فى الـ « ابهامية » على نحو ما كان يطالب به الواقعيون الاشتراكيون فى تلك الحقبة مع أعمال آيزنشتين وفيرتوف . وبالرغم من انه فى فيلم « السعادة » لا يقدم ـ بحال من الأحوال ـ شكلا متماثلا مع أعمال قرينيه فاننا نجد لديهم ثلاثة طرق جد مختلفة .

ويبدأ وولش بالاشارة الى ما تعود عليه مؤرخوا الفيلم فى أن يكشفوا النقاب عن روائع الأفلام الضائعة ، التى باتت محجوبة فى خضم انتاج زمانها ، بعد أن قبعت دون أن يلتفت اليها أحد فى زحام

المعلومات ، وذلك حتى يتحقق الانتصـار بنفض سحابة الغبار عنها . ويمثل فيلم « السعادة » ـ يقينا ـ حالة خاصة لذلك .

ان فيلم ميدفيدكين قد نبع مباشرة من خبراته المحلية في قطار السينما بين ١٩٣١ و ١٩٣٢ وما هو جاي ليدا ، المؤرخ والناقد الوحيد الذى يرجع اليه الفضل فى ذكر قطار ميدفيدكين السينمائي بوصفه قطارا يختلف تماما عن أسلافه من هذه القطارات ، حيث لم يكن لياخذ مثلهم افلاما جاهزة للعرض ، بل كان قطـاره مجهزا بمعمل كامل لعمل الأفلام وعرضها فى مواقعها ، ويصف ليدا وظيفته قائلا : « انه بالاضافة الى عمل أفلام تعليمية هدفها اقتحام بعض المشكلات المحلية ، ومن ثم التغلب على ظروف الشتاء فى تحميل السلع المشحونة بالسفن ، كان على مجموعة الفيلم كذلك أن تنتج الأفلام الناقدة فيما يتعلق بالظروف المحلية ـ مثل البيروقراطية ، عدم الكفاية ، محاباة الأقارب ... الخ » .

ومن هذه الملحوظة يعرج وولش على الأسـباب التى أدت ـ فى اعتقاده ـ الى دفن فيلم « السعادة » ، حيث يبدأ أولها بما يراه سببا نابعا من محلية الموضوع المتعلق بالمزارع الجماعية ، فما أن يتوقف وولش عند الطليعية التى تمثلت فى فيلم ميدفيدكين من حيث أنها تنتمى الى طليعية مايرهولد ـ التى سـوف يمكن العثور عليها من جهة أخرى فى أعمال بريخت ـ حتى يتمكن من التدليل على أسباب دفن فيلم « السعادة » . انه يشير الى ما لقيه مايرهولد كذلك ـ وأيضا فيرتوف وآيزنشتين ـ فى وقت كان فيه « اتحاد كتاب عموم الاتحاد السوفيتى » ـ الذى رأسه مكسيم جوركى ١٩٣٤ ـ يتبنى « الواقعية الاشتراكية » بوصفها التوجه الجمالى الوحيد . وكان هذا التوجه يتناقض مع طليعية مايرهولد التى تنتمى اليها تجربة ميدفيدكين . هذا بالاضافة الى ما يراه وولش من سبب فى أن فيلم « السعادة » هو آخر فيلم سوفيتى صامت فى الوقت نفسه الذى كان فيه الاهتمام مركزا على السينما الناطقة ، حيث كان التاريخ يهتم بالبدايات دون النهايات .

وبناء عليه يرى وولش ان الأمر يطرح علينا موقف ميدفيدكين ضمن الاشكالات الطليعية لهذه الحقبة ، ومن ثم ينتقل الى استخلاصه الذى يود اثباته حول مجرى الأفـكار الممتد من آيزنشتين السينمائى ، الى بريخت المسرحى ، الى جودار السينمائى ، حول جمالية كسر الايهام ، فيعرض أساسا لمنهج بريخت وموقفه من الدراما الكلاسيكية ، لكنه ـ اى وولش ـ سرعان ما يعمم سمة التمرد التى سادت كل فنون تلك المرحلة ـ ومنها الأدب ـ ليخلص الى أن كلا من بريخت ومايرهولد قد مارس تمرده أيضا ضمن تلك السمة الشمولية ، فى حين كان هذا التمرد

محدودا فى مجال السينما ، ذلك أن النزعة الى واقعية السينما انما كانت تتنامى على نحو سريع ، بل انه منذ اختراع لوميير لصور السينما المتحركة ، كان كل نشاط سينمائى مكرسا من أجل الايهام بهذا الواقع ٠

وها هنا يعود وولش ـ مرة أخرى ـ ليؤكد طبيعة ما يعنيه بالتأثير السوفيتى بعامة ، بوصفه تأثير الطليعة فقط The Avant Garde التى نمت انطلاقا من حركة المستقبليين . ومن ثم يستعرض وولش تاريخيا ذلك الموقف الرسمى السوفيتى حينذاك من مجمل نشاط هذه الطليعة الفنية ، ليخلص الى ان ما تم قهره من طليعية خلال ذلك التاريخ السوفيتى انما قد عاش ـ من ناحية أخرى ـ خلال بريخت ، بل استمر حتى اعادة تشكله فى أعمال الطليعة الأوربية السينمائية المعاصرة ٠

وهكذا نجد أنه دابت بعض كتابات النقد حول تجريبيات السينما المعاصرة ، فيما يتعلق بالتوجه الباحث عن صيغة لسينما بريختية ـ تجريبية جان لوك جودار مثلا ـ على محاولة الوصول الى « جمالية سينمائية » معادلة للجمالية الملحمية المطروحة فى تجربة « المسرح البريختى » الا أن هذه الكتابات قد اغفلت ما تم التوصل اليه من أن الأصل الحقيقى لـ « بريختية المسرح » ذاتها ، انما هو مستمد من « مجال السينما » نفسها بطريقة مباشرة ، ومن التجربة الروسية على وجه الخصوص ، ولم يكن التوصل الى هذه الحقيقة نتيجة للاجتهادات النقدية المتناثرة هنا وهناك وما اذا كانت ثمة توافقات مثلا بين سينما آيزنشتين أو فيرتوف والملحمية البريختية ، بل كان كذلك نتيجة للبحث المنهجى المستند على حقائق جديدة من شأنها تجذير هذا الامتداد فى مجال السينما ٠ وقد كان من اهم نتائج هذا البحث اكتشاف فيلم ميدفيدكين الكوميدى « السعادة » ـ ١٩٣٤ ، بوصفه تجربة ريادية مبكرة ، لما يجرى البحث فيه حديثا حول بريختية سينمائية ٠ ذلك بأن هذا الفيلم ربما كان ـ بتعبير مارتن وولش ـ الفيلم الذى تمنى بريخت أن يصنعه شابلن ٠

من هنا يمكن الاشارة الى ما يتوجب طرحه من معلومات تمثل جديدا علينا ، بالرغم من أن هذا الجديد يرجع الى بداية السبعينيات ، بل أن اكتشاف الانجاز الطليعى للمخرج السينمائى الكسندر ميدفيدكين ، انما قد تم فى أرشيف الفيلم البلجيكى عام ١٩٦٧ ، وأما الذى تم فى بداية السبعينيات فهو الاحتفاء الفرنسى به لكن الأهم من ذلك هو أن ميدفيدكين يغدو بالنسبة لنا نموذجا لما تدعو له من اكتشافات فى تاريخنا السينمائى المصرى ، كما يؤكد على أن ما وافقنا على طرحه بالنشر فى هذا

الملف عن الراحلين لم يأت ايراده على سبيل المادة المرجعية النهائية ، وانما كمنطلق مرجعي للباحثين عن ـ وفى ـ اعادة الاكتشاف .

ان الأمل ما زال كبير فى اعادة تقييم الكثير من مخرجينا وتجاربهم فى السينما المصرية ، والتى لم تحظ بالتقييم أو التقدير الحقيقى فى حينها أو بعدها بما هو مستمر حتى الآن ، ومن أمثال ما نوجه النظر اليه فى هذا الصدد هو دعوتنا لاعادة دراسة وتقييم مخرجين من أمثال حسن الامام ونيازى مصطفى ، بل وعباس كامل واحمد ضياء الدين وأحمد فؤاد .. الخ ، بل اننا ندعو لاكتشاف ما هو مهمل بعيدا عن أعين الدراسة النقدية المركزة ، مثل تجربة سيد عيسى مع رأفت الميهى فى « جفت الأمطار » ومثل تجربة كمال عطية فى « رسالة الى الله » ، وكذلك الفيلم الأول للمخرج فاضل صالح من انتاج التليفزيون (والذى وصل الى درجة نسيانى لاسم الفيلم رغم دعوتي هذه) ، بالاضافة الى العديد من الأعمال مثل ما أشار به الزميل المخرج والباحث د. محمد كامل القليوبى من ضرورة اعادة الضوء على « شفيقة ومتولى » للمخرج على بدرخان ، وكذلك « القضية ٦٨ » للمخرج صلاح أبو سيف . وما أكثر الأمثلة ، بل والحالات التي اصبحت تستدعى الدعوة لاعادة تسليط الضوء المكثف على رواد أمثال كامل التلمسانى وتوفيق صالح . هذا رغم أنه لا يفوتنا التأكيد على أن لنا في مصر بدايات لرصد تجارب فى هذا الصدد ، وهى التى أصبحت تمثل ذخيرة تأريخية . من أمثال ما تحقق حول فيلم « لاشين » وما قدمه بشأنه الزملاء كمال رمزى وعلى أبو شادى وسمير فريد ، وسلمى الشماع وأسرة « ذاكرة السينما » وآخرون . فلست هنا بصدد الحصر ، وانما يمكنني التذكرة أيضا باكتشافات أفلام « محمد بيومى » على أيدى الزميل المخرج والباحث الدكتور محمد كامل القليوبى من خلال أكاديمية الفنون برعاية مباشرة من رئيسها الدكتور فوزى فهمى .. هذا بالاضافة الى ما قدمه الزميل الناقد السكندرى الأستاذ أسامة القفاش من اكتشاف لأفلام محمود خليل راشد ، ناهيك عن التجارب السابقة فى اعادة الاكتشاف واعادة التقييم لأفلام مصرية مثل « السوق السوداء » و « باب الحديد » و « بين السماء والأرض » و « الزوجة الثانية » ... الخ .

لكن المطلوب الآن حقا هو عدم التوقف عن مواصلة الكشف والاكتشاف ، بل أننى أدعو الى ضرورة اعمال أدوات البحث ، والكشف عما يتم التوصل اليه ، اذ ما أكثر الأفكار وكذا الاجتهاد . بل وما اروعها حال الوقوف على معلومة أو معلومات جديدة وعلى سبيل المثال ـ والاعجاب ـ يحلو لى أن أسجل هنا للزميل الاستاذ سمير فريد

ملحوظته التي ذكرها لي شفاهة ـ وربما يكون قد كتب عنها ـ حول ما يراه من أن ثمة ارتباطا على نحو ما بين البدايات التاريخية لكل من السينما المصريـة والسينما التركية ، وفقا لما التقطه سمير فريد من معلومات في تاريخ السينما التركية حول المخرج وداد عرفي الذى لعب دورا في البدايات السينمائية المصرية ، وهي ملحوظة قد تبدو بسيطة وعابرة لدى البعض ، الا أنها تمثل استثمارا بحثيا كبيرا لدى البعض الآخر الذى يمكنه قراءة خلفية المعلومة وترابطاتها قراءة مفاهيمية بما من شأنه أن يطرح علينا الجديد ٠٠ أى ذات ما ندعو اليه من ضرورة الالحاح على الاكتشاف ومواصلته ٠٠ وكذا اعادة الاكتشاف وطرحه ، اذ نرى ـ أنه قد جاء الآن للسينما المصرية زمن الدعوة للاكتشاف والكشف ٠

الدعـــوة الثانية :

وهي الموجهة الى استكمال ما بدأه هذا الملف الذى صدر بأجندة الراحلين في الاخراج ، كى تتبعه الأجزاء التالية من هذه الأجندة حول بقية التخصصات في السينما المصرية ، فدعوتنا معنية بالتأكيد على جدلية وتكاملية الفنون وتخصصاتها في الفيلم ، وبما يعنى أن هذا الاصدار عن تخصص « الاخراج » لا يعنى أكثر من نقطة للبدء ، باعتباره صاحب الأولوية ، ودون أن يعنى ذلك اهدارا لبقية التخصصات ، ذلك أن الفيلم السينمائى مع امتلاكه لامكانية وسمة العمل الفنى الذى يحمل رؤية « فنان » الا أنه قائم أيضـــا على ما أسميته « خاصية تقسيم العمل السينمائى » عبر مجموعة من الفنون يبدعها أيضا فنانون ، وبما يطرح في العادة اشكالية خاصة بهذا الفن السينمائى ٠

ولقد سبق أن كتبت في هذا الصدد ، مؤكدا أنه ليس بالسينما مهن حرفيـة بحتة كما يتصور البعض ، فحتى عامل المـاشينست الذى يدفع عربة « الشاريوه » المحملة بالكاميرا ، انما هو « حرفى فنان » يشارك المخرج بالضرورة ، مثل مشاركته للممثل في احساسه باللحظة ، ذلك الاحساس الذى سيحكم درجة دفعه لعربة الشاريوه وكذلك توقيتات التوقف والاندفاع والابطاء ، اضافة الى الاحساس مع المصور الجالس خلف العدسة باللحظة التي سيدير فيها الكاميرا « بان «Pan» ، وأنه مطالب أن يوفق بين سرعة حركة العربة وبين هذا « البان » ، بحيث يحافظ مثلا على انكماشة انفعالية دقيقة لوجه الممثل في الكادر ، قبل أن يكون مطلوبا منه الانسحاب عنه بالشاريوه رويدا رويدا ، وكأنه يجب تركه ـ أى الممثل ـ في عالم خاو واسع عبر اللقطة العامة البعيدة التى ستنتهى بها حركة الشاريوه ٠٠٠ الا يجب أن يكون عامل الكاميرا هذا حساسا

بدراما تحريك الكاميرا على هذا النحو حتى تتحقق رؤية الفنان / المخرج في الفيلم ؟ ... ان عامل الكاميرا هو مجرد نموذج مثال ، لكن ما أكثر المهن الأخرى (٤) التي لا يمكن اغفالها في نفس التقييم ، سواء كانت في تخصصات الصوت أو المونتاج أو الديكور أو المعمل (والمعمل هو أعقد هذه التخصصات وأكثرها تأثيرا فنيا بالأدوات والمواد العلمية المعملية على النتيجة النهائية للفيلم نفسه) . فمن المسلم به أنه « باختراع آلة السينما (الكاميرا) ظهر نوع جديد من الفن غدا الى جانب المسرح من الفنون الجميلة (٥) لأنهما يقدمان تعبيرا فنيا متكاملا في حد ذاته الا أنهما يستخدمان ويجمعان عددا من الفنون التطبيقية وعدة عمليات حرفية وآلية لا يمكن اعتبار أية واحدة منها فنا جميلا قائما بذاته » ـ . فالقسم في العمل السينمائي هو منه ، حتى وهو يحمل مسمى لفن آخر ، اذ « قسم الشيء (٦) : ما يكون مندرجا تحته واخص منه ، كالاسم فانه أخص من الكلمة ومندرج تحتها » ـ . ولذا ينطبق على تقسيم العمل السينمائي أنه « حصر الكل في جزئياته » . » وهو الذي يصح اطلاق اسم الكل على كل واحد من جزئياته (٧) ـ « فالقصة السينمائية ، وان كانت خارج هذا الكل هي أدب ، والتصوير سينمائي وان كان خارج هذا الكل السينمائي هو للفوتوغرافيا كما للفن التشكيلي .. الخ (٨) .

ويمكن الوقوف كثيرا لدى تميز « خاصـية » تقسيم العمل في السينما عنها في المسرح ، تكفي الاشارة الى تجربة آريان منوشكين (٩) التي تتحدث صراحة في هـذا الصـدد ، وهي التي نالت شـهرتها عبر فيلمها « موليير ، أو حياة رجل شريف » (١٠) ، أي ذات الفيلم الذي قدمت عرضه مسرحيا في الأساس ، فتقول : « ان حقي في سيناريو موليير لا يمكن لأحد أن يجردني منه (١١) ، ولكنني أرفض وبشكل قطعي امتلاك الفيلم . كيف يمكن القول ، بأن هذا الفيلم لفلان أو لفلانة ؟ ان الفيلم مغامرة جماعية ، وكل المشتركين يتحملون نفس المقدار من المسئولية . فلو لم يقم كل واحد بعمله على أحسن وجه ، لكنا قد وصلنا الى حافة الهاوية ، فالمخرج يستطيع أن يولي اهتمامه للاخراج والوصـول الى خواطر ابداعية فقط عندما يقوم كل واحد بطرح أقصى ما يملك من امكانيات وقدرات ، فاذا حصل وكان أحد العاملين الفنيين في غير موقعه المناسب ، فانه محكوم عليك فورا بالهبوط من ذرى الابداع الى الحضيض . لقد عملنا جميعا خلال تحقيق موليير بشكل مثالي . موليير ، ليس فيلم اريان منوشكين ، وانما فيلم مائتي شخص ، ساهموا جميعا في انجازه » .

وما أكثر ما تستوقف طبيعة هذه الخاصية دارسي التحليل والنقد السينمائي ، الأمر الذي يحدو بالمؤلف جوزيف بوجس أن يبدأ فصلا

عنوانه « أسلوب المخرج » Director's Style (١٢) باشارة التحفظ أولا حول التواصل والتداخل بين عدة فنانين وفنيين ممن يقومون بالعمل فى عدة مهن فنية متباينة ، ومع ذلك فكل منهم له اسهامه فى العمل النهائى للفيلم ، ولهذا فانه بسبب هذا التعقيد فى واجبات الانجاز الفيلمى وبسبب كثرة عدد الأفراد المنتجين لهذا العمل يبدو الأمر غير مجد أن يتم الحديث عن اسلوب شخص واحد ، الا أن بوجس يستطرد كذلك مستدركا ليقر بالحقيقة العرفية الشائعة والمسلم بها حول مركزية المخرج السينمائى باعتباره القوة التجميعية وصاحب القرارات الأخيرة التى تؤهله لأن يكون هو صاحب الأسلوب الذى يتسم به فيلم ما . ويظل هذا العرف شائعا على مدى التاريخ السينمائى بالرغم من أى استثناءات يمكن للناقد خلالها أن يستكشف التأثيرات الشخصية لمجموعة العاملين مع المخرج ، مثلما هو الأمر فى حالة جان كوكتو وفيلمه الجميلة والبوهيمى » (١٣) حيث يشير الناقدان دينيس ووبليام هيرمان الى أن السبب فى ذلك يرجع فقط لما كتبه كوكتو نفسه حول انجاز الفيلم ، وما أجرى معه من حوار منشور ليس الا ، أى (١٤) بما يعنى أنه فيما عدا ذلك لم يكن ليمكن استخلاص الأسلوب لأى من العاملين معه ، ولم يكن ليبقى الا كوكتو فى النهاية .

وهو ذات الصراع الذى لعب دورا تجريبيا متواصلا فى تاريخ السينما العالمية على المستويين النظرى والعملى ، وكان من ابرز حركاته النظرية والتجريبية تلك النظرية / الدعوة المعروفة بنظرية « سينما المؤلف .... Auteur Theory» (١٥) ، والتى تهدف أساسا الى حل اشكالية هذا الصراع بين ما يسميه البحث هنا « حاسية تقسيم العمل السينمائى » ، وبين الرغبة فى التوجه بالفيلم الى الفن « الفن » حيث لابد وأن يصبح للمخرج « بصمة Signature » (١٦) .

هذا وان كان « ظهور المخرج / المؤلف ليس ظاهرة جديدة فى تاريخ السينما (١٧) – فأصوله تعود الى مرحلة السينما الصامتة ، عندما كان عمل مخرج المشاهد هو السائد قبل التخصص الكبير فى العمل الذى حمل معه الصورة الناطقة » – . الا أن ما يطرح نظرية المؤلف كاشكالية مقولات من قبيل : « أما مساوىء نظرية (المؤلف) هذه فهى أنها (١٨) بالغت بأهمية الفرد فى صنع الفيلم على حساب نشاط المجموعة والتى هى أمر متميز أيضا فى هذا الفن » .

ومن ثم تبرز ضرورة تجاوز هذا التناقض عبر حل تنفيذى يتحدد به دور فنان الفيلم / المخرج ، ازاء المشكلة التى تثيرها هذه الخاصية الجبرية ، حيث « قد يكون اعتماد فنان فى صناعة الفيلم على مجموعة

من الناس عاملا يعرقل عمله ولكن الفن نفسه يستعيد كثيرا من المهارات المختلفة (١٩) : فاذا كانت جهود الأفراد من الفنانين محدودة فان الفيلم نفسه تتوافر له قدرة كبيرة على الحركة والمرونة وحرية العمل »

وهنا فان المعنى بهذه القدرة المتوفرة للفيلم فى هذه المقولة ، انما هو قدرات المخرج السينمائى ازاء أصحاب تلك المهارات الاخرى .. حيث تبقى حتمية أدوار الآخرين ، جنبا الى جنب مع حتمية دور المخرج . ومن ثم فان اصدارنا هذه المرة عندما يأتى على أيدى الزميل الأستاذ عبد الغنى داوود منصبا على الراحلين من مجال الاخراج السينمائى ، فما هذا الاصدار الا مجرد خطوة أولى ترصد المخرجين والمخرجات ، ولكننا لا نتوقف عندهم وحدهم ، طالما ان كل العاملين بالفيلم مبدعون يستحقون التسجيل والدراسة والتقييم .. او ليس كما ذكرنا بالفيلم عامل الا مبدع ؟ ...

وعليه يصبح لزاما علينا أن ندعو الى تسجيل وتقييم الأدوار الفنية للمبدعين الرواد فى كافة تخصصات الفيلم المصرى ، شأنهم فى ذلك شأن ما يجرى مع مخرجيه ونجومه ، اذ لابد من الالتفات لأدوار عبد العزيز فهمى ووديد سرى وأحمد خورشيد وعبد الحليم نصر وغيرهم من الرواد الراحلين عن التصوير السينمائى (٢٠) ، مثلما يتوجب الالتفات الى مصطفى والى ونصرى عبد النور وعزيز فاضل وغيرهم ممن أبدعوا ورحلوا عن مجال الصوت السينمائى ، وكذلك مهندسى الديكور مثل ولى الدين سامح وشادى عبد السلام وعباس حلمى وشارل فنبرج وآخرين ، بل لابد من التوجه الى مبدعى المكياج حلمى رفله وعيسى أحمد ومحمود سماحه ... الخ من جميع التخصصات ، مرورا بالمونتاج والسيناريو والمنتجين ، بل ومؤلفى الموسيقى التصويرية ، فهى دعوة للبحث والتاريخ لا تترك تخصصا ، ولا تصادر على تقييم فنى معين ، بل على العكس فهى دعوة لن تغفل مضمون الدعوة الأولى حول ضرورة الاكتشاف .. وأيضا اعادة الاكتشاف ، وهى دعوة بهذا الاتجاه تستلزم دورا من الباحثين المتخصصين فى هذه المجالات حتى لا يقتصر البحث فيها على الناقد أو مؤرخ الوقائع ، بل اننا فى حاجة الى ناقد التخصص السينمائى بما فى ذلك الناقد المؤرخ للموسيقى التصويرية فى الأفلام ، اضافة الى المتخصص القادر على التاريخ التقييمى فى أفلام الرسوم المتحركة .

أما هنا فليكن واضحا ما هو فى اعتبارنا من أننا بهذا الملف قد امتلكنا فقط « الأجندة » المدخل لأحد زوايا الموسوعة الشاملة والمنشود تحقيقها أفقيا ورأسيا فيما يتعلق بالسينما المصرية .

***

وفى المجمل يجدر التنويه الى أننا عندما نربط بين الاحتفال بمئوية السينما المصرية وبين « أجندة الراحلين عن السينما » فربما يبدو الأمر للوهلة الأولى وكان هذا الاصدار يجيء فقط كنوع من التحية الاحتفالية بذكرى هؤلاء الذين أسهموا فى تاريخ هذه السينما عبر المائة سنة الأولى من عمرها . والحقيقة أن الأمر كذلك فعلا فى مشبثه ، ولكنه أبدا لا يتوقف عند هذا الحد طالما أنه ضمن أعمال « ملفات السينما » والتى يتحقق شرطها الأول ، فقط عندما يتوفر بها عنصر المرجعية ، أى ذات الأمر الذى استدعى حماسنا لهذا الملف كما ينصب على « محاولته » فى انجاز تغطية موسوعية لمواد موضوعه فى مجال الاخراج ، والذى يتحدد لأول مرة ـ عبر محاولته للتغطية الشاملة ـ بالراحلين عن السينما المصرية ، لكن تماما مثلما استدعى حماسنا كى ينصب بالمثل على غرض احتفاليته التاريخية من ناحية أخرى . اما بصدد التحقق من جدية وجدوى ومصداقية المرجعية فى هذا الانجاز ، فهو أمر يتحمل مواجهته صاحب الملف نفسه كالعادة .. بل وعن نفسى فما أكثر ما اختلفت مع الزميل عبد الغنى داود حول الكثير مما أورده من تصنيفات فى هـذا الكتـاب ، ولكننى لم أختلف أبدا مع نفسى ولو مرة واحدة فى حمايتها من امراض المصادرة .

لكن مثلما أننا لم نصادر على تقديم رأى أو توجه نقدى لدى اصدارنا لهذا الملف ـ أو غيره ـ فاننا كذلك ندعو لمراجعة ما تضمنه هذا الملف ـ وغيره أيضا ـ أملين أن تتحلى أية مراجعـة مما ندعو اليها بأهداف الانارة والكشف والاكتشاف ، لأن موقفنا الأسـاسى هو مع « الانارة » هنـا أو هناك ، ودون أن نصادر على ما هو آت ، طالما أننا الآن مواجهون بكتاب لا يذهب الى سـد الحاجة الموسـوعية أو التاريخيـة لمبدعى الاخراج السينمائى عامة فى مصر ، وانما هو يكتفى من ذلك برصد مداخل التغطية الموسوعية لمن رحل فقط من بينهم عن سينمانا وحتى لحظة انتهاء المائة سنة الأولى . والخلاصة أننا مع حماسنا للفكرة الاحتفالية الرائعة فى موضوع هذا الكتاب من حيث اصداره فى مئوية السينما المصرية ، ودون أى زعم بأن هذ الملف يقدم كشفا أو اكتشافا ، فاننا بموافقتنا على نشره ، انما نريد له ـ بالاضافة الى مناسبته الاحتفالية هذه ـ أن تبرز من خلال قراءته قضية الضرورة الملحة الآن فى الدعوة للاكتشاف ، ولتحريك ثوابت المعلومات الراسخة عن تاريخ مصر السينمائى . وهنا يلزم أن نكرر التأكيد على ترحيبنا بكل ما كتب هنا ولتحمس لانجازه ،

ولكن صحيح أيضا أننا لا نتشبث بالدفاع عن كل ما يرد به ، وإلا فقدنا منهج العلم . فالاختلاف والدفاع حق للباحثين وفرصة نوفرها للمدققين . لكننا ندافع تماما عن حماس ومبادرة البدء ، دون أن يعني ذلك نهاية المطاف ، أو اغفالا لما سبقها لأنها في كل الأحوال لا تبدأ من عدم .

أ. د. مدكور ثابت

١٩٩٦

الهــوامش

(*) Thomas Schatz, Hhollywood genres (U.S.A. Temple University Press. Philadelphia 1981) P. VII — VIII.

(١) يفسر هذا حماسي الشخصي الذي تعودت ترديده حول الدراسة الموسوعية المركزة للزميل الأستاذ علي أبو شادي والقائمة على رصـــد أهم هذه الوقائع في كل سنة من مئوية السينما في مصر ، والمنشورة بالفرنسية ضمن مواد كتاب « السينما المصرية » الذي أصدره معهد العالم العربي بمناسبة الاحتفال بمئويتها ، كما أن لي الشرف في اقتراح نشره موسعا بالعربية ، بالاضافة الى اتفاقي أخيرا مع الأستاذ علي أبو شادي لاصداره بالانجليزية عن المركز القومي للسينما ، مع اصراري على اقتراحي بأن يحمل اسم « وقائع السينما المصرية » د . مدكور ثابت .

(٢) مجلة الفن المعاصر .. القاهرة .. المجلد الثاني ، العددان الأول والثاني ١٩٨٨ (ثم أعيد نشره ضمن كتاب « الكسر النسبي للايهام » د . مدكور ثابت) .

(٢) جدير بالذكر أن الزميل الفنـان سعيد شيمي مدير التصـوير السينمائي المعروف ، يعكف الآن ـ الاتفاق معنا ـ على الانتهاء من واحدة من أهم الدراسات التي تعتبر تحقيقا لهذه الدعوة حيث نستعد لطبع بحثه هذا ضمن « ملفات السينما » في كتاب قادم بعنوان : (تاريخ التصوير السينمائي في مصر) والذي نعتقد انه سيكون الأول من نوعه في دراسة هذا المجال والتأريخ أ. هـ. د مدكور ثابت

(٣) قد لا يكون اسم ميخيخيكين واردا في كتابات منشورة بالعربية الا بشكل عابر عند كل من : يوسف شريف رزق الله ، في « لقاء مع الناقد السينمائي الفرنسي جي اينبيل » نشرة نادي السينما القاهرة السنة ٧ ، النصف الثاني عدد ١٠ ، ١٩٧٤/٩/٤ ـ ص ٢٠١ ـ ٢٠٧ ـ وعند كاراغانوف (أ.ن) في : « الفن السينمائي وصراع الأفكار » ـ ترجمة د . ممدوح أبو الوي ، دار دمشق للطباعة والنشر ، ١٩٨٦/٨٥ ـ ص ١٢٤ و ١٢٥ .

(٤) على سبيل الاطلاع ينظر مثلا :

Happé, L. Bernard : Basic Motion Picture Technology P. 374.

(٥) أحمد سالم : في التعبير السينمائي « الفيلمولوجيا » ـ ص ٢٥ .

(٦) الجرجاني (السيد الشريف) : التعريفات ـ مادة قسم الشيء ، ص ٩٩ .

(٧) المصدر نفسه ـ مادة حصر الكلي في جزئياته ، ص ٥٢ .

(٨) المصدر نفسه ـ مادة التقسيم ص ٥٠ .

(٩) مواليد ١٩٣٩ ، ابنة المنتج الفرنسي ألكسندر منوشكين ، أنشأت عام ١٩٦٤ مع مجموعة من الممثلين في المسرح الجامعي فرقة مسرح الشمس التي تركت أثرا هاما على الحياة المسرحية الأوروبية ، واكتسبت جماهيرية وشعبية واسعة .

(١٠) كان عرضه الأول في مهرجان كان ١٩٧٨ .

(١١) مينوشكين (اريان) : اقوالها فى « اريان مينوشكين .. موليير فى مسرح الشمس — ص ٩٤ .

(١٢) Boggs. Zoseph. : The Art of Watching Films. P. 157.

(١٣) Beauty and the Beast (La Bell et la Béte) By Jean Cocteau

(١٤) De Nitto, Dennis & William Herman : Film and The Critical Eye. P. 234.

(١٥) هاوزر (ارنولد) : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج ٢ ، — ص ٤٩٨ .

(١٦) لا غرو أن يكون اختيارنا لكلمة مخططة من أصلها الانجليزى ، طالما أنها تعادلها من حيث تضمنها لذات المعنى المقصود فى الكلمة الانجليزية والتى اذا ترجمت حرفيا اى « التوضيح » أو « الايضاء » فسوف لا تشير الى المعنى المقصود .

(١٧) توريس (بيفل) : ضرورة كاتب السيناريو — ٦٩ .

(١٨) احمد سالم : فى التعبير السينمائى « الفيلمولوجيا » — ٥٦ .

(١٩) بيجا (موريس) : الفيلم والأدب — ص ٢٤ .

المحتويات

فى مقـدمة المؤلف

بقلم : عبد الغنى داوود

بينما شرعت فى انجاز هـذا الكتـاب كدليل تاريخي للمخرجين السينمائيين الراحلين الذين ساهموا فى صنع تاريخ السينما المصرية من خلال الفيلم الروائى ٠٠ والتى نحتفل بمئويتها هذا العام (١٩٩٦) اذ بى اجد نفسى احاول ان أرسم خريطة تكشف تضاريس هذه السينما التى تعرفنا عليها فى البداية على يدى الأجانب الوافدين من البلاد التى اخترعت هذا الفن وأبدعته ٠

فاصبح الفصل الأول من الكتاب يضم المخرجين الأجانب الذين شاركوا فى اضافة عدد من الأفلام الى رصيد هذه السينما ، وهم المخرجون الذين لم يحصلوا على الجنسية المصرية .. والذين عاشـوا فى مصر سنوات ثم رحلوا ... لذا استثنينا منهم (سيتفان روستى ، وابراهيم لاما ، وتوجو مزراحى) مثلا لأنهم أصبحوا مواطنين مصريين ٠٠ ثم نقف وقفة متأنية عند نموذج سلبى من نمـاذج هؤلاء المخرجين الأجانب وهو (وداد عرفى) الذى يضاف اسمه الى مخرجى فيلم « ليلى » ١٩٢٧ .

أما الفصـــل الثــانى من الكتاب فيضم مخرجى الفيلم الواحد أو الفيلمين من المصريين وهو فصـــل قصير لكنه مليء بالأسماء التى تمتد منذ البدايات وحتى التسعينات ٠٠ ورغم ذلك فهناك مخرجون يعدون علامات بارزة فى تاريخ السينما المصرية نقف أمام فيلم واحد من أفلامهم كنقطة تحول فى تاريخ هذه السينما مثل (كمال سليم) فى « العزيمة » و (كامل التلمسانى) فى « السوق السوداء » و (شادى عبد السلام) فى فيلم « المومياء » ٠٠ لذا فلا يضمهم مثل هذا الفصل القصير ٠

ويضم الفصـل الثـالث وعنوانه (مخرجون فى مسيرة السينما المصرية) عددا كبيرا من المخرجين الذين قدموا للســينما ثلاثة أفلام فأكثر ، واغلبهم لم يكن لهم بصمات واضحة على تطور فن السينما فى مصر .. فنستعرض أعمال البعض منهم بالتفصيل والتعليق ونؤرخ للبعض الآخر ، ونلاحظ أن كثيرا من هؤلاء انساقوا وراء الموجة السائدة فى

السينما المصرية من هزليات وميلودراما ، ورغم أنهم ساهموا فى صنع تاريخ السينما المصرية ٠٠ الا انهم لم يساهموا فى تطورها ، ولم يكن لهم تاثير كبير على اجيالهم وعلى الاجيال التى تلتهم ٠٠ وهى وجهة نظر أو تصور قد نختلف عليها مع الآخرين .. لكنها تظل وجهة نظر او رؤية قابلة للاتفاق أو الاختلاف ٠

ثم نأتى الى أبرز خطوط الخريطة وأكثرها دلالة ٠٠ وهو خط الرواد والمخرجين البارزين الذين شكلوا ملامح الوجه المشرق للسينما المصرية .. فنؤكد ريادة المخرج (محمد بيومى) للفن السينمائى المصرى ، ونشير الى الاتجاهات المتعددة فى هذا الفن على يدى مخرجين مبدعين يتميزون بالموهبة ، والأصالة والعلم وهذا الخط الهام ـ والحمد لله ـ يحتل أكثر من نصف الخريطـة ، وهو ما يؤكد أن السينما المصرية قد قامت بدورها فى رحلة التنوير ، وايقاظ الوعى ٠٠ حيث نستعرض بالتفصيل المخرجين المصريين من الرواد ذوى البصمات الواضحة ، والأساليب المميزة فى مسيرة السينما المصرية الروائية .

لذا فاننا لم نتطرق الى مخرجى الأفلام التسجيلية الراحلين وعلى راسهم (حسن مراد) الذى كان أول من أصدر الجريدة السينمائيـة الناطقة بصفة منتظمة منذ أبريل ١٩٣٦ ، و (سعد نديم) الذى تخصص فى الفيلم التسجيلى فقط ، وغيرهما من قائمة المخرجين التى تضـم (جمال سـامى ، حسن توفيق ، رمضان خليفة ، سـامى المعداوى ، عبد الرءوف الشافعى) وغيرهم ٠٠ وقد راعيت أن يأتى تسلسل ظهور أسماء المخرجين طبقا لظهور اول فيلم قدموه للسينما المصرية الروائيـة ـ قدر الامكان ـ وتأتى الأسماء حسب ورودها فى كل فصل من فصول الكتاب الأربعة ٠

وفى خاتمة الكتاب يجد القارىء فهرسا يضم أسماء المخرجين مرتبة أبجديا وأمام كل اسم مجموعة أفلام المخرج وتاريخ الميلاد وتاريخ الوفاة ، وفهرسا آخر يضم أسماء الأفلام مرتبة ابجديا وامام كل فيلم اسم مخرجه وسنة انتاجه ، وفهرسـا ثالثا يضم اسماء الأفلام مرتبة طبقـا لتاريخ انتاجها بدءا من صناعة السينما بمصر حتى اليوم ، وامام كل فيلم اسم مخرجه الراحل ٠

عبد الغنى داود

١٩٩٦

تعريف موجز بالمخرجين الراحلين

أولا : المخرجون الأجانب :

١ - ليونار لاريتشي .

أخرج فيلم (مدام لوريتا) أو مدام (لوليتا) ١٩١٩ وفيلم (خاتم سليمان) من فصل واحد ١٩٢١ .

٢ - بوتفيـلي .

أخرج فيلم (الخالة الأمريكانية) ١٩٢٠ .

٣ - فيكتور روسيتو .

محامي من أصل ايطالي أخرج فيلم (في بلاد توت عنخ آمون) عام ١٩٢٣ من خمسة فصول ، ومن تصوير رائد السينما محمد بيومي ، ويعد أول فيلم روائي مصري .

٤ - رينييه تابورييه .

أخرج الفيلم الكوميدي القصير [السينما في مصر] .

٥ - جـاك شـوتز .

من أصل فرنسي أخرج فيلم (سعاد الغجرية) ١٩٢٨ .

٦ - توليو كياريني .

من الأجانب المقيمين في مصر أخرج ثلاثة أفلام (صاحب السعادة كشكش بيه أوبك) ١٩٣١ (أنشودة الراديو) ١٩٣٦ ، (مراتي نمرة ٢) ١٩٣٧ .

٧ - كارلـو بويـا .

أخرج فيلمي (مخزن العشاق) ١٩٣٢ ، (عمر وجميلة) ١٩٣٧ .

٨ - ماريو فولبي .

ايطالي الأصل أخرج خمسة أفلام هي : (أنشودة الفؤاد) ١٩٣٢ . وهو أول الأفلام الناطقة مع فيلم (أولاد الذوات) اخراج محمد كريم . (الاتهام) ١٩٣٤ ، (الفندورة) ١٩٣٥ مشاركة في

الاخراج مع عبد السلام النابلسى و (ملكة المسارح) ١٩٣٦ ٠ و (الحب المورستانى) ١٩٣٧ ٠

٩ ـ مانويل ويمانس اوفيمانس ٠

قام باخراج فيلمين (جحا وأبو النــواس) ١٩٣٢ ، و (جحا وابو النواس مصوران) ١٩٣٥ ٠

١٠ ـ موريس وايلى والكسندر ابتكمان ٠

كونوا شركة أفلام (الكسندر ابتكمان) وبقيت شركتهم فى مصر حتى السبعينيات لتوزيع الأفلام الأجنبية ٠

أخرج الأشقاء ثلاثة أفلام هى :
ابن الشعب ١٩٣٤
اخراج موريس ابتكمان ٠
اليد السوداء ١٩٣٦
اخراج ايلى ابتكمان ٠
سر الدكتور ابراهيم ١٩٣٧
اخراج (الكسندر ابتكمان) ٠

١١ ـ الكسندر فاركاش ٠

أخرج الفيلمين الكوميديين (بواب العمارة) ١٩٣٥ ، (بسلامته عاوز يتجوز) ١٩٣٦ ٠

١٢ ـ فريتز كرامب ٠

أخرج أول أفلام استوديو مصر وهو فيلم (وداد) ١٩٣٦ ، كما أخرج الفيلم المتميز (لاشين) عام ١٩٣٩ ٠٠ وهذا الفيلم لاقى صعوبات كثيرة مع أجهزة الرقابة ذلك الوقت ٠

١٣ ـ الفيزى اورفانيلل ٠

عمل مخرجا للأفلام منذ عام ١٩٣٦ الى عام ١٩٤٠ وقدم سبعة أفلام وحول شركة انتاج سينمائية مع الممثل والمخرج المسرحى (فوزى الجزايرلى) وأفلامه هى :

- ابو ظريفة ١٩٣٦ ٠
- الأبيض والأسود ١٩٣٦ ٠
- ليلة من العمر ١٩٣٧ ٠
- خدامتي ١٩٣٨ ٠
- يوم المنى ١٩٣٨ ٠
- ثمن السعادة ١٩٣٩ ٠
- أصحاب العقول ١٩٤٠ ٠

١٤ ـ روزيه ٠

أخرج فيلم (ياقوت أفندى) ١٩٣٤ ٠

١٥ ـ جياني فرنتشو ٠

أخرج خمسة أفلام منذ عام ١٩٥٠ حتى عام ١٩٥٢ ٠

ـ امرأة من نار ٠

ـ دماء في الصحراء ٠

ـ انتقام الحبيب ٠

ـ مصرى فى لبنان ٠

ـ من عرق جبينى ٠

ـ شم النسيم ٠

١٦ ـ جوفريدو السندريني ٠

أخرج فيلم (أمينة) ١٩٤٩ ٠

١٧ ـ كوستانوف ٠

أخرج فيلم (جحيم الغيرة) ١٩٥٣ ٠

١٨ ـ وداد عرفي ٠

- تركي الأصل يشتهر بأنه مغامر قدم الى مصر عام ١٩٢٦ ٠
- كتب قصة وسيناريو فيلم (نداء الله) ولم يتم تصويره لاعتراض الأزهر عليه ٠
- يتجه وداد عرفي الى ممثلة المسرح (فاطمة رشدى) ويقنعها بالدخول الى عالم السينما فيقوم بتصوير نحو الف متر من فيلم (تحت سماء مصر) ، ويقوم خلاف بينهما فتقوم بحرق المادة المصورة ٠
- يقنع (آسيا داغر) بالدخول الى ميدان الانتاج السينمائى ٠ ويقوم بوضع القصة والسيناريو الى جانب التمثيل والاخراج لفيلم (غادة الصحراء) ، وتضطر آسيا لأن تدفع أكثر من اضعاف الميزانية المتفق عليها ٠

ثانيا : مخرجو الفيلم الواحد والفيلمين :

١ ـ عمر وصفى ٠

قدم فيلما صامتا بعنوان (بنت النيل) ١٩٢٩ ٠

٢ ـ شكرى ماضى .

أخرج الفيلم الصامت (تحت ضوء القمر) ١٩٣٠ وأضيف اليه الصوت عام ١٩٣٢ وكانت تجربته الأولى فى السينما المصرية ، ثم أخرج الفيلم الهزلى (المعلم بحبح) ١٩٣٥ .

٣ ـ محمود خليل راشد .

أخرج فيلم (مصطفى او الساحر الصغير) ١٩٣١ .

٤ ـ حسن عبد الوهـــاب .

شارك (بهيجة حافظ) اخراج فيلمها (ليلى بنت الصـــحراء) ١٩٣٧ ، كما أخرج فيلمين هما (قلوب دامية) ١٩٤٥ ، و (ليت الشباب) ١٩٤٨ .

٥ ـ عزيزة أمير .

شاركت فى اخراج فيلميها الأولين (ليلى) ١٩٢٧ ، و (بنت النيل) ١٩٢٩ ، وانفردت باخراج فيلم (كفرى عن خطيئتك) ١٩٣٣ .

٦ ـ امينة محمد .

أخرجت (تيتا وونج) عـــام ١٩٣٧ ، وبدأت حياتهـا الفنيـــة كممثلة .. ترجع أهمية هذا الفيلم أنه كان الفرصـــة الأولى للمخرجين (صلاح أبو سيف ، أحمد كامل مرسى ، السيد بدير) للعمل فى السينما .

٧ ـ بهيجـة حـافظ .

شـــاركت فى اخراج (ليل بنت الصحراء) ١٩٣٧ مع حسن عبد الوهاب وأعيد تقديمه بعنوان (ليلى البدوية) عام ١٩٤٤ .

٨ ـ محمد العقـــاد .

أخرج فيلم (أصحاب العقول) ١٩٣٩ .

٩ ـ مصطفى حسن .

مدير للتصوير يتحول للاخراج ويقدم فيلمين .. هما .. (المغنى المجهول) ١٩٤٦ ، (ليلة النخلة) ١٩٥٠ .

١٠ ـ عبد العزيز حسين .

أخرج فيلم (حب) ١٩٤٨ .

١١ ـ توفيق فريد العقاد .

شارك ابراهيم لاما فى اخراج فيلم (بنت الشرق) ١٩٤٦ .

١٢ ـ كمال بركات .

أخرج فيلم (المليونيرة الصغيرة) ١٩٤٨ ، و (أرواح هائمة) ١٩٤٩ .

١٣ ـ عبد الله بركات .

أخرج فيلمى (الحب المكروه) ١٩٥٣ ، (المستهترة) ١٩٥٣ .

١٤ ـ فؤاد شبل .

أخرج فيلم (على قد لحافك) ١٩٤٩ .

١٥ ـ صلاح بدرخان .

أخرج فيلم (حلم ليلة) ١٩٤٩ .

١٦ ـ ابراهيم عز الدين .

أخرج فيلم (ظهور الاسلام) ١٩٥١ .

١٧ ـ حسن عامر .

أخرج فيلم (صورة الزفاف) ١٩٥٢ .

١٨ ـ احمد الطوخى .

أخرج فيلمى (انتصار الاسلام) ١٩٥٢ (بيت الله الحرام) ١٩٥٧ .

١٩ ـ محمد صالح الكيالى .

أخرج فيلم (ليلى بنت الشاطىء) ١٩٥٠ .

٢٠ ـ احمد خورشيد ١٩١٥/٢/٢٨ ـ ١٩٧٣/١٢/٢٣ .

أخرج فيلم (السبع أفندى) ١٩٥١ .

٢١ ـ عبد الغنى قمر .

أخرج فيلم (بنت الصياد) ١٩٥٧ .

٢٢ ـ ادمون تويما .

أخرج فيلم (كله الا كده) ١٩٣٦ .

٢٣ ـ احسان فرغل .
أخرج فيلمي (العمر واحد) ١٩٥٤ ، (مملكة النساء) ١٩٥٥

٢٤ ـ ريمون نصور .
أخرج فيلمي (نور الليل) ١٩٥٩ ، (الحاقد) ١٩٦٢ .

٢٥ ـ رمسيس نجيب . (١٩٢١/٩/٨ ـ ١٩٧٧/٢/٤) .
أخرج فيلم (هدى) ١٩٥٩ و (بهية) ١٩٦٠ .

٢٦ ـ طلبة رضوان .
أخرج فيلمي (غراميات امرأة) ١٩٦٠ ، (السفيرة عزيزة) ١٩٦١ .

٢٧ ـ طلعت عــلام .
أخرج فيلم (شهادة مجنون) ١٩٧٨ .

٢٨ ـ شريف والي او زالي .
أخرج فيلم (شجرة العائلة) ١٩٦٠ .

٢٩ ـ البير نجيب .
أخرج فيلم (غدا يوم آخر) ١٩٦١ .

٣٠ ـ اسماعيل حسن .
أخرج فيلم واحد (بنادي عليك) ١٩٥٥ .

٣١ ـ علي بحيري .
أخرج فيلم واحد (للنساء فقط) ١٩٦٦ .

٣٢ ـ زكي صالح .
أخرج فيلم واحد (غراميات عازب) ١٩٧٦ .

٣٣ ـ اسماعيل القاضي .
أخرج فيلم واحد (المطلقات) ١٩٧٥ .

٣٤ ـ حسن اسماعيل .
وكان مخرجا مسرحيا ايضا واخرج أوبريت (البيرق النبوى) في الستينات وفيلمه (بابا آخر من يعلم) ١٩٧٥

٣٥ ـ محمد سالم .
أخرج فيلم (نار الشوق) ١٩٧١ .

٣٦ ـ شفيق شامية .
أخرج فيلم (حادثة شرف) ١٩٧١ .

٣٧ ـ امين الحكيم .
أخرج فيلم (طريق الانتقام) ١٩٧٢ .

٣٨ ـ عبد الرحمن كخيا .
أخرج فيلمى (٣ فتيات مراهقات) و (وداعا الى الأبد) ١٩٧٦ .

٣٩ ـ صلاح كريم .
أخرج فيلمى (الزواج على الطريقة الحديثة) ١٩٦٨ ، (احنا بتوع الأتوبيس) ١٩٨٤ .

٤٠ ـ محمد شبل .

٤١ ـ وديع الشامى .

ثالثا : مخرجون فى مسيرة السينما المصرية :

١ ـ عمر الجميعى .
أخرج الأفلام التالية :
(نداء القلب) ١٩٤٣ . (الأم) ١٩٤٥ . (الأب) ١٩٤٦ .
(اللعب بالنار) ١٩٤٨ . (السجينة رقم ١٧) .
(أولادى) ١٩٥١ . (وداعا يا غرامى) ١٩٥١ .

٢ ـ السيد زيادة .
الأفلام التى أخرجها :
١٩٤٦ (الموسيقار) . ١٩٤٨ (السعادة المحرمة ، عاشت فى الظلام) ، ١٩٥١ (خضرة والسندباد القبلى) ، ١٩٥٢ (الدم يحن) ، ١٩٥٣ (اللقاء الأخير) ، ١٩٥٤ (العاشق المحروم ، دلونى يا ناس ، الناس مقامات) ، ١٩٥٥ (أهل الهوى) ، ١٩٦٠ (الغجرية ، العاشقة) ، ١٩٦٢ (خذنى بعارى) ، ١٩٦٣ (اغفر لى خطيئتى ، شباب طائش ، زوجة ليوم واحد) ، ١٩٦٥ (باسم الحب ، ١٩٦٦) حارة

السقايين ، ١٩٦٧ (غازية من سنباط) ، ١٩٦٨ (وست بنات وعريس) ، ١٩٧١ (البيوت أسرار) ، ١٩٧٤ (دعونا نحب) ، ١٩٧٥ (مراهقة من الأرياف) .

٣ ـ حسن رمزى .

- تخرج من كلية الهندسة عام ١٩٥٣ .
- بدأ حياته الفنية ككومبارس فى أفلام عديدة .
- أسس لنفسه (شركة أفلام النصر) برأسمال جمعه من زملائه المهندسين .
- الأفلام التى أخرجها :

١٩٤٨ (أميرة الجزيرة) ، ١٩٥١ (المعلم بلبل ، مكانش عل البال) ، ١٩٥٢ (بشرة خير) ، ١٩٥٤ (انتصار الحب) ، ١٩٥٥ (أحلام الربيع) ، ١٩٥٨ (الهاربة) ، ١٩٦٠ (معا الى الأبد) ، ١٩٦٢ (الليالى الدافئة) ، ١٩٧١ (ملكة الليل) ، ١٩٧٢ (العاطفة والجسد) ، ١٩٧٥ (أبدا لن اعود ، الرداء الأبيض ، امرأتان) ، ١٩٧٧ (كبارية الحياة ، الى المأذون يا حبيبى) ، ١٩٧٩ (مغامرون حول العالم) ، ١٩٨٥ (النشالات الفاتنات) ، ١٩٨٦ (الناس الغلابة) ، ١٩٩٣ (اليتيم والحب) .

٤ ـ حلمى رفلة . (١٩٠٩/٥/١٥ ـ ١٩٧٧/٤/١٤) .

- بدا كماكير فى السينما واول اخراج له (العقل فى اجازة) ١٩٤٧ .
- من أشهر افلامه (معبودة الجماهير) ١٩٦٧ عن قصة للصحفى المشهور (مصطفى امين) .. كذلك قدم اكثر افلام المطربين والمطربات من امثال (محمد فوزى ، شادية ، هدى سلطان ، صباح) .

٥ ـ حسن رضا .

بدأ حياته العملية فى السابعة والعشرين من عمره بفيلم (المغامر) ١٩٤٨ ، ويبلغ تعداد أفلامه التى اخرجها ثلاثة وعشرون .

٦ ـ حمادة عبد الوهاب . (١٩٢١/٩/٢١ ـ ١٩٨١/٧/٢٧) .

بدا حياته الفنية بتكوين شركة انتاج خاصة عام ١٩٥٣ .. فكان فيلم (اللص الشريف) ١٩٥٣ ، ثم أخرج فيلم (اسماعيل يس يقابل ريا وسكينة) ١٩٥٥ .

٧ ـ علي رضــــا ..

- خبير في الفنون الاستعراضية ..
- بدأ رحلة الاخراج السينمائي عام ١٩٦٢ بفيلم (أجازة نص السنة) بفرقة رضا التي كونها شقيقه محمود رضا .. وبعد ثماني سنوات قدم (حرامي الورقة) ١٩٧٠ ، ثم (أسياد وعبيد) ١٩٧٩ ، وفي نفس العام (حياتي عذاب) وأخيرا (قضية عم أحمد) ١٩٨٤ .

٨ ـ احمد فؤاد .

عمل كمساعد للاخراج فترة طويلة .. بدأ رحلة الاخراج بفيلم (يوم واحد عسل) ١٩٦٩ ، (مدرسة المشاغبين) ١٩٧٣ .. وتتوالى لتصل الى اربعة عشر فيلما .

٩ ـ كمال صلاح الدين .

قدم فيلمه الأول عام ١٩٦٨ (علوية) ثم عام ١٩٧٢ (آنسات وسيدات) .

١٠ ـ احمد ثروت .

أخرج (جواز في الهوا) ١٩٧٦ ، (من أجل الحيــاة) ١٩٧٧ (بياضة) ١٩٨١ (مسعود سعيد ليه) .

١١ ـ احمد ياسين . (١٩٤٦/٣/٨ ـ ١٩٨٨/٨/٢٨) .

- خريج المعهد العالي للسينما قسم الاخراج عام ١٩٦٨ .
- أخرج (الملاعين) ١٩٧٩ ، (وتمضي الأحزان) ١٩٧٩ (عالم وعالمة) ١٩٨٣ (طابونة حمزة) ١٩٨٤ .

١٢ ـ محمد شــــبل .

١٣ ـ فريد الجندي .

أخرج فيلم (من فات قديمه) ١٩٤٣ ، (عروســة للايجــار) ١٩٤٦ ، والفيلم الثالث والأخير (أمل ضائع) ١٩٤٧ .
ثم يتحول للسينما التسجيلية فيقدم ثلاثين فيلما تسجيليا .

١٤ ـ ابراهيم حلمي .

أخرج أربعة أفلام هي :
(ابن الشرق) ١٩٤٧ (أبو حلموس) ١٩٤٧ (أسير العيون) ١٩٤٩ (عشرة بلدي) ١٩٥٢ .

١٥ ـ عبد العليم خطاب ٠

اخرج اربعة افلام هى :
(سلوى) ١٩٤٦ ، (أوعى المحفظة) ١٩٤٩ ، (جزيرة الأحلام)
١٩٥٤ (العلمين) ١٩٦٥ ٠

١٦ ـ محمود اسماعيل ٠

اخرج خمسة أفلام هى :
(فتنة) ١٩٤٨ (حب ودلع) ١٩٥٩ (بياعة الورد) ١٩٤٩
(جسر الخالدين) ١٩٦٠ (طريق الأبطال) ١٩٦١ ٠

١٧ ـ بهاء الدين شرف ٠

اخرج خمسة افلام هى :
(الهام) ١٩٥٠ (السيد البدوى) ١٩٥٣ (كابتن مصر)
١٩٥٥ (من رضى بقليله) ١٩٥٥ (أيام ضائعة) ١٩٦٥ ٠

١٨ ـ سيف الدين شوكت ٠

اخرج احدى عشر فيلما هى :
(ابن الحلال) ١٩٥١ (الحياة الحب) ١٩٥٤ (أمانى العمر)
١٩٥٥ (اسماعيل يس فى جنينة الحيوانات) ١٩٥٧ (الحب
الصامت) ١٩٦٠ (رجل بلا قلب ، حب فى حب) ١٩٦١
(امرأة وشيطان) ١٩٦٤ (المراهقات) ١٩٦٩ (زوجة لخمسة
رجال) ١٩٧٨ (المليونيرة النشالة) ١٩٧٨ ٠

١٩ ـ يوسف معلوف ٠

لبنانى الأصل ٠٠ قدم أربعة أفلام هى :
(نجف) ١٩٤٦ (أميرة الجزيرة) بالاشتراك مع حسن رمزى
(طريق السعادة) ١٩٥٣ (تحيا الرجالة) ١٩٥٤ (دعوة
المظلوم) ١٩٥٦ ٠

٢٠ ـ عيسى كرامة ٠

اخرج (حلال عليك) ١٩٥٣ (فى سبيل الحب) ١٩٥٥ (جرب
حظك) ١٩٥٧ (اسماعيل يس فى مستشفى المجانين) ١٩٥٨
(لوكاندة المفاجآت) ١٩٥٩ (مطلوب أرملة) ١٩٦٦ (الراجل
ده حا يجننى) ١٩٦٧ (حلوة وشقية) ١٩٦٨ (مغامرات
الشباب) ١٩٦٩ (غراميات مجنون) ١٩٦٧ (سارق المحفظة)
١٩٦٧ ٠

٢١ ـ محمد كامل حسن (مايو ١٩١٥ ـ أبريل ١٩٧١) .
أخرج (الحب الأخير) ١٩٥٨ (أقوى من الحياة) ١٩٦٠ (الابن المفقود) ١٩٦٤ .

٢٢ ـ عبد الرحمن شريف .

أخرج (عودي يا أمي) ١٩٦١ (يوم الحساب) ١٩٦٢ (جدعان حارتنا) ١٩٦٥ (زوجة بلا رجل) ١٩٦٩ (القشاش (١٩٦٩ (الغفران) ١٩٧٠ (الأصيل) ١٩٧٣ .

٢٣ ـ محمود فريد .

قدم واحد وعشرين فيلما .. منها :

(النشال) ١٩٦٣ ، (سجين الليل) ١٩٦٣ ، ١٩٦٩ (الرعب ، لسنا ملائكة) ١٩٧٤ (عريس الهنا ، شياطين الى الأبد) ١٩٧٥ (احترسي من الرجال يا ماما ، ملوك الضحك ، البحث عن المتاعب) ١٩٧٦ (العاشقان ، المزيكا في خطر) .

٢٤ ـ نور الدمرداش .

أخرج عام ١٩٦٤ (ثمن الحرية) و (الدخيل) ١٩٦٧ و (الظريف والشهم والطماع) ١٩٧١ (موسيقى وجاسوسية وحب) ١٩٧١ .

٢٥ ـ يوسف مرزوق .

أخرج عام ١٩٦٥ (اللوتا بارك) ، (هارب من الاعدام) ١٩٦٧ ، (سوق الحريم) .

٢٦ ـ انور الشناوى (١٩٢٣/٢/١ ـ ١٩٨٨/٨/١٩) .

عمل مساعد مخرج منذ تخرجه من المعهد العالي للفنون المسرحية (قسم التمثيل والاخراج) .

قدم أول افلامه (السراب) ١٩٧٠ (الشيطان والخريف) ١٩٧٢ (الحساب يا مادموازيل) ١٩٧٨ (ليتني ما عرفت الحب) ١٩٧٨ .

٢٧ ـ عبد الرحمن الخميسي . (١٩٢٠/١١/١٣ ـ ١٩٨٩/٤/١) .

أديب ، شاعر ، ممثل مسرحي وتليفزيوني ، مؤلف موسيقى .
من الأفلام التي أخرجها (الجزاء) ١٩٦٥ (عائلات محترمة . زهرة البنفسج) ١٩٧٧ .

٢٨ - **ابراهيم لاما (١٩٠٤ - ١٩٥٣) .**
ولد فى تشيلى بأمريكا اللاتينية .
فى عام ١٩٢٤ .. قرر العودة الى وطنه الأم (بيت لحم) بفلسطين
مع شقيقه بدر ..
فى طريق عودتهما راق لهما البقاء فى مصر .
قائمة أفلامه التى أخرجها تحوى واحد وثلاثين فيلما منها ..
(وخز الضمير) ١٩٣١ (الضحايا) ١٩٢١ (نفوس حائرة)
١٩٣٨ (ليالى القاهرة) ١٩٣٩ .
أطلق الرصاص على رأسه منتحرا .

٢٩ - **استفان روستى (١٨٩١/١١/١٦ - ١٩٦٤/٥/٢٢) .**
بدأ حياته كممثل فى فرقة عزيز عيد .
أخرج ستة أفلام هى :
(ليلى) بالاشتراك مع أحمد جلال ١٩٢٧ ، (صاحب السعادة كشكش بيه) بالاشتراك مع نجيب الريحانى ١٩٣١ (أنشودة الفؤاد) ١٩٣٢ بالاشتراك مع ماريو فولبى (عنتر أفندى) ١٩٣٥ (ابن البلد) ١٩٤٠ (أحلامى) ١٩٤٥ .
يستمر كممثل متالق ككوميدى من نسيج خاص

٣٠ - **توجو مزراحى (١٩٠١/٦/٢ - ١٩٨٦/٦/٥) .**
أخرج نحو اثنان وثلاثون فيلما منها .
(٥٠٠١) ١٩٣٢ (الدكتور فرحات) ١٩٣٥ (سلفنى ٣ جنيه)
١٩٣٩ (ليلى بنت مدارس) ١٩٤١ .
رحل من مصر عام ١٩٤٨ الى ايطاليا مستقرا هناك .

٣١ - **يوسف وهبى .**

- كما اراد له والده ذهب الى ايطاليا ليدرس الكهرباء .. فارتمى فى أحضان أبو الفنون .. المسرح .
- يعود الى مصر وقد توفى والده فكون بميراثه فرقة (رمسيس المسرحية) ممثلا أول ومخرجا .
- بجانب نشاطه المسرحى المتالق يتوجه لنسينما فيقدم تسعة وعشرين فيلما .. كلها لم تضف شيئا نلسينما .. لأنها تسير مع التيار المستمد من ميلودراما أساسها المبالغة فى كل شىء .
- أهميته السينمائية فى الأساس ترجع لتأسيسه مدينة رمسيس السينمائية .

● من أهم أفلامه ... (غرام وانتقام) ١٩٤٤ (بيومى افندى) ١٩٤٩ .

٣٢ ـ فؤاد الجزايرلى . (٢٧/١٠/١٩١٠ ـ ١١/١٢/١٩٧٩) .

● ابن الممثل والمخرج المسرحى الهزلى المشهور (فوزى الجزايرلى) .

● بدأ ممثلا فى السينما وعمل كمساعد مخرج للمصور والمخرج الايطالى الفيزى أورفانيللى .. ثم يتحول للاخراج فاخرج ١٢ فيلما منها .. (بحبح باشا) ١٩٣٨ ، (خلف الحبايب) ١٩٣٩ ، (شهرزاد) ١٩٤٦ ، (حسن ومرقص وكوهين) ١٩٥٤ .

٣٣ ـ عبد الفتاح حسن . (١٩١٢ ـ ١٩٥٢) .

● بدأ العمل فى السينما وهو لم يكد يبلغ الخامسة والعشرين بفيلم (الحل الأخير) ١٩٣٧ .. تكشف افلامه التالية عن قيمة اساسية وهى المرأة والدور الاجتماعى الذى تقوم به فى حياة الانسان مثل .. عدو المرأة) ١٩٤٦ ، (بياعة اليانصيب) ١٩٤٧ ، (ورد شاه) ١٩٤٨ ، (المرأة) ١٩٤٩ .

٣٤ ـ احمد سالم . (١٩١٠ ـ ١٩٤٩) .

● لم يدرس السينما دراسة اكاديمية .

● ذهب الى انجلترا ليدرس الهندسة فدرس ايضا الطيران .. وهو يعد من جيل الرواد فى مجال الطيران بمصر .

● قلده رائد الاقتصاد المصرى (طلعت حرب) منصب مدير استوديو مصر .. وتولى أحمد سالم استكمال تاسيس الاستوديو .

● أشرف على انتاج وتجهيز الأفلام التالية (وداد) أول أفلام استوديو مصر ١٩٣٦ ، (الحل الأخير) ١٩٣٧ ، (لاشين) والذى منعته أجهزة الرقابة .. ويقدم استقالته من الاستوديو .

● الأفلام التى أخرجها :
(أجنحة الصحراء) ١٩٣٩ ، (رجل المستقبل) ١٩٤٦ ، (دموع الفرح) ١٩٤٩ التى يكمله فطين عبد الوهاب .

٣٥ ـ حسين فوزى .

● شقيق المخرج أحمد جلال ، والفنان التشكيلى والمخرج السينمائى عباس كامل .

- بدأ حياته الفنية ممثلا في فيلم (ليل) ١٩٢٧ .
- كتب العديد من السيناريوهات .
- من ابرز الأفلام التي أخرجها (العيش والملح) ١٩٤٩ ، (لهاليبو) ١٩٤٩ .

٣٦ - جمال مدكور .

- بدأ حياته الفنية بفرقة (عزيز عيد) ثم ، (جورج أبيض) ثم (يوسف وهبي) .
- درس السينما بكل فروعها بالكلية السينمائية العالمية بباريس عام ١٩٣٣ .
- عند عودته الي الوطن ينضم الى أسرة استوديو مصر ، ويعمل مساعدا للمخرج (فريتز كرامب) .
- أخرج ثلاثة عشر فيلما من أهمها .. ١٩٤٥ (الحب الأول ، الحياة كفاح ، قتلت ولدى ، بين نارين ، كازينو اللطافة) .
- ثم يتوجه للسينما التسجيلية .

٣٧ - ابراهيم عمارة .

- تتلمذ على يد المخرج الألمـاني . (فريتز كرامب) باستوديو مصر .
- أول اخراج له عام ١٩٤٢ بفيلم (الشباب في خطر) .
- تتوالى افلامه متارجحة ما بين الميلودراما ذات النبرة الأخلاقية المباشرة المتطهرة والفنائية الراقصة ، طبقا لتوليفة الفيلم المصرى السائدة آنذاك .

٣٨ - محمود ذو الفقار . (١٩١٤/٢/١٨ - ١٩٧٠/٥/٢٢) .

- تكتشفه عزيزة أمير ويمثل أمامهـا دور البطولة في فيلم (بياعة التفاح) ١٩٣٩ .
- يتزوج منها ويشاركها في (شركة أمير فيلم) .
- من افلامه التي اخرجها .. (فوق السحاب) ١٩٤٨ ، (رنة الخلخـال) ١٩٥٤ ، (المرأة المجهولة) ١٩٥٩ ، (الحب سنة ٧٠) ١٩٧٠ .

٣٩ - حسين صدقى . (١٩١٦/٧/٩ - ١٩٧٦/٢/١٦) .

- بدأ حياته الفنية ممثلا مسرحيا وهو في الحادية والعشرين .
- أصبح نجما سينمائيا ، فبدأ الاخراج من خلال شركته التي

كونها فاخرج (غدر وعذاب) ١٩٤٧ (القاتل) ١٩٤٨ ، (نحو المجد) ٠٠ وغيرهم ٠

- تميل أفلامه الى الوعظ المنبرى والميلودراما الملتهبة .

٤٠ - احمد ضياء الدين ٠ (١٩١٢/٣/٢ - ١٩٧٦/٣/٢٣) ٠

- بدأ حياته الفنية ممثلا هاويا فى جمعية أنصـــار التمثيل والمسرح ٠
- أخرج ثلاثة واربعون فيلما أشهرها ٠

(أين عمرى) ١٩٥٦ ، (كلهم أولادى) ١٩٦٢ ، (لا ٠٠ لا يا حبيبى) ١٩٧٠ ٠

٤١ - حلمى حليم ٠

- أخرج نحو خمسة عشر فيلما من اشهرها (أيامنا الحلوة) ١٩٥٥ ، (القلب له أحكام) ١٩٥٦ ، (ثلاثة رجال وامرأة) ١٩٦٠ ٠

٤٢ - السيد بدير ٠ (١٩١٥/١/١١ - ١٩٨٦/٨/٣٠) ٠

- ممثل ، مؤلف مسرحى ، اذاعى ، سينمائى ، تليفزيونى ، مخرج مسرحى واذاعى وسينمائى ٠
- كتب العديد من السيناريوهات والحوار للعديد من الأفلام المتميزة فى تاريخ السينما المصرية (الأسطى حسن ، الفتوة) من اخراج صلاح ابو سيف ٠
- فى عام ١٩٥٧ يأخذ مكانه فى الاخـراج السينمائى بفيلم (المجد) ١٩٥٧ ٠
- تقلد الكثير من المناصب الرفيعة فى مؤسسة السينما المصرية ، وكذا التليفزيون والاذاعة ٠
- حصل على العديد من الأوسمة وجوائز الدولة التشـــجيعية والتقديرية ٠

رابعا : رواد ومخرجون

١ - محمد بيومى ٠ (١٨٩٤/١/٣ - ١٩٦٣/٧/١٥) ٠

- هو رائد السينما المصرية الأول بلا منازع ٠
- بعد انتهاء ثورة ١٩١٩ يسافر الى ألمانيا ليحقق حلمه بتعلم السينما فيقترب من شيخ المخرجين آنذاك (ولهالم كارول) والذى مكنه من دخول استوديوهات (ديفا) ٠٠ ثم يتعرف

على المصور (بارنجر) الذى يتخذه كمساعد ثم يعود الى مصر فى أكتوبر ١٩٢١ .

- يعود الى ألمانيا ويشترى معدات التصوير وكاميرا سينمائية ويبدأ أول اخراج (برسوم يبحث عن وظيفة) .
- يصور أول جريدة سينمائية مصرية باسم (آمون) .
- أنشأ أول استوديو مصرى سينمائى (بيومى فيلم) والذى هو نواة استوديو مصر بعد ذلك .
- أول من انشأ فى مصر والعالم العربى معهد متخصص لدراسة السينما وبالمجان للمصريين .
- يصنع آلة تصوير سينمائى ومعداتها .. كلها بيده .
- عندما قامت ثورة يوليو ١٩٥٢ يقدم لرجالها مشروع تصنيع الفيلم الخام .. وكانت مكافئته ان يعين بقسم التصوير السينمائى بمديرية التحرير ! .

٢ ـ محمد كريم . (١٩٩٦/١٢/٨ ـ ١٩٧٢/٥/٢٦) .

- بدأ حياته الفنية كممثل .
- ذهب الى ألمانيا ليدرس الاخراج السينمائى ويعايش (فريتز لانج) أثناء اخراجه (متروبوليس) عام ١٩٢٤ .
- أول مخرج مصرى يحول رواية مصرية هى (زينب) لمحمد حسين هيكل الى السينما .
- على يديه ولد الفيلم الغنائى .. وهو مخرج جميع أفلام المطرب والموسيقار الأشهر محمد عبد الوهاب .

٣ ـ احمد جلال .

- بدأ حياته يعمل بالصحافة مترجما ومؤلفا .
- أول تجربة اخراج (عندما تحب المرأة) ١٩٣٢ وكتب له القصة والسيناريو والحوار .
- قائمة افلامه تحتوى على سبعة عشر فيلما من بينها .

(عندما تحب المرأة) ١٩٣٢ ، (مراتى نمرة ٢) ١٩٣٧ ، (زليخة تحب عاشور) ١٩٤٠ ، (أميرة الأحلام) ١٩٤٥ .

٤ ـ احمد بدرخان .

- تلقى تعليمه الابتدائى بمدرسة الفرير بباب اللوق الى ان حصل على الشهادة الابتدائية .

● تردد على مسرح رمسيس ، وفى الوقت نفسه حاول الالتحاق بمعهد التمثيل الذى كان يديره زكى طليمات .

● أوفده طلعت حرب فى أول بعثة لفرنسا عام ١٩٣٣ لدراسة الاخراج السينمائى ويعود حاملا سيناريو فيلم (وداد) باكوره انتاج استوديو مصر .

٥ ـ نيازى مصطفى .. (١٩١١/١١/١١ ـ ١٩٨٦/١٠/١٩)

● درس السينما فى معهد ميونخ بألمانيا وتخرج بترتيب الأول على دفعته .

● أتيحت له اول فرصة للاخراج بفيلم (سلامة فى خير) ١٩٣٧ .

● وتوالت أفلامه التى تصل الى مائة واثنان فيلم من ابرزها .. (سى عمر) ١٩٤١ ، (عنتر بن شداد) ١٩٦١ (طاقية الاخفاء) ١٩٤٤ .

● توفى فى شقته اثر حادث غامض .

٦ ـ كمال سليم .. (١٩١٣/١١/١٩ ـ ١٩٤٥/٤/٢) .

● لم يتم دراسته .. وكرس كل وقته لقراءة كل حرف كتب عن السينما .. كذا مشاهدة كل ما هو متاح من افلام .

● علم نفسه اللغات الفرنسية ، الانجليزية ، الألمانية .

● أول تجربة له فى الاخراج فيلم (وراء الستار) وهو من اللون الغنائى الاستعراضى .

● يرجع اليه الفضل فى صنع أول فيلم واقعى فى تاريخ السينما المصرية وهو (العزيمة) ١٩٣٩ .

● توالت افلامه لكنها سارت فى اتجاه السينما السائدة من الميلودراما والهزليات .

٧ ـ احمد كامل مرسى .. (١٩٠٩/٦/١ ـ ١٩٨٧/٨/٣) .

● أول افلامه (العودة الى الريف) ١٩٣٩ ثم (العامل) ١٩٤٣ ، (النائب العام) ١٩٤٦

● أول من قام بدبلجة الأفلام الأجنبية التى كان من بينها (مستر ديدز الشاذ ، والف ليلة وليلة) .

● وضع معجم الفن السينمائي بالاشتراك مع د. مجدي وهبة ..
كما راجع العديد من الكتب السينمائية .

٨ ـ ولى الدين سـامح ..

● من أبرزفناني الديكور في السينما المصرية .

● من أشهر الأفلام التى صاغ لها الديكور (وداد) ١٩٣٦ ، (زينب) الناطق ١٩٥٢ ، (شـباب امرأة) ١٩٥٦ .

– عمل أستاذ لمـادة التاريخ القديم بجامعة ميونيخ بالمـانيا في بداية حياته العمليـة .

● اختاره رائد الاقتصاد المصرى (طلعت حرب) ليعمل منهدسا للديكور في باكورة أفلام استوديو مصر وهو مازال في سن الثامنة والعشرين .

● الأفلام التى اخرجها :

١٩٤٦ (لعبـة الست) ، (سر أبي ، أحمر شفايف)
١٩٤٩ (ذات الوجهين) بمشاركة أحمد ضياء الدين .

● تفرغ ولى الدين سامح منذ عام ١٩٥٥ لاخراج الأفـلام التسجيلية وكلها تعتبر جيدة جدا .

٩ ـ انور وجدى .. (١٩٠٤/١٠/١١ ـ ١٩٥٥/٥/١٤)

● بدأ حياته ممثلا .. وفى هذه المرحلة عرف معنى الجـوع والتشرد .. فاكتسب الصلابة ليكمل مسيرة عشقه للفن .

● ظل نجمه يسطع تدريجيا .. ومن عالم المسرح الى جاذبيـة السينما التى يتالق فيها كفتى اول .

● يكون شركة انتاج سينمائى فيخرج ويؤلف ويمثـل ادوار البطولة .

● وضع النموذج الهوليودى أمامه ليسير على نمطه فانتج ببذخ .

● من اشهر الافلام التى أخرجها (عنبر) ١٩٤٨ ، (غزل البنات) ١٩٤٩ ، (ياسمين) ١٩٥٠ ، (قلبى دليلى) ١٩٤٧ .

١٠ ـ كامل التلمسانى .. (١٩١٨ ـ ١٩٧٢) .

● هو الشقيق الأكبر لمدير التصوير الراحل حسن التلمسانى والمخرج عبد القادر التلمسانى .

- بدأ حياته رساما انضم لجماعة (الفن والحرية) السريالية .
- يقرر فى عام ١٩٤٢ الاتجاه للسينما ويبدأ كمساعد فى الاخراج والمونتاج والانتاج ٠
- أخرج فيلما مميزا جدا فى السينما المصرية (السوق السوداء) ١٩٤٥ وهو أول أفلامه ٠
- لكن تتوالى أفلامه بنفس تركيبة الفيلم المصرى الشائعة من ميلودراما غنائية استعراضية ٠
- من الأفلام التى أخرجها :

(البريمو) ١٩٤٧ ، ١٩٥٥ (مدرسة البنات) ، ١٩٦٠ (الناس اللى تحت) ٠

١١ ـ صلاح ابو سيف ٠٠ (١٩١٥ ـ ١٩٩٦) ٠

- حصل على دبلوم التجارة ١٩٣٢ ثم التحق باستوديو مصر ـ قسم المونتاج ـ عام ١٩٣٦ حتى صار مديرا له ١٩٤٠ ٠
- سافر الى باريس فى بعثة لدراسة السينما عام ١٩٣٩ لمدة عام ثم يعود ويخرج بعض الأفلام التسجيلية .
- يعتبر حامل لواء الواقعية فى السينما المصرية ٠
- واخرج أول افلامه (دايما فى قلبى) ١٩٤٦ ٠
- من أهم افلامه :

(شباب امرأة) ١٩٥٦ ، (الفتوة) ١٩٥٧ ، (الزوجة الثانية) ، البداية ١٩٨٦ ٠

- له اسهامات فى اصدار الكتب السينمائية ذات القيمة ٠

١٢ ـ عباس كامل ٠٠ (١٩١١ ـ ١٩٨٥) ٠

- الشقيق الثالث للمخرجين (احمد جلال وحسين فوزى) ٠
- قدم استقالته من الوظيفة الحكومية ويولى وجهه شطر السينما فيعمل مساعد مخرج فى اكثر من خمسين فيلما ٠
- أتيحت له اول فرصة للاخراج السينمائى عام ١٩٤٦ ٠٠ وحرص أن يعمل القصة والسيناريو لمعظم أفلامه ، ومن افلامه (منديل الحلو) ١٩٤٩ ، (حدوة حصان) ١٩٤٩ ، (العقل والمال) ١٩٦٥ ، (مذكرات الانسة نوال) ١٩٧١ ٠

١٣ ـ حسن الامام ٠٠ (١٩٢١/٣/٦ ـ ١٩٨٨/١/٢٢)

- تتلمذ على يد يوسف وهبى ٠

● بدأ حياته الفنية كممثل على خشبة المسرح فى أدوار صغيرة ·· وكتب العديد من المنولوجات والأوبريتات الاذاعية ·
● بدأ رحلة الاخراج السينمائى بفيلم (ملائكة جهنم) ١٩٤٦ ·
● تتوالى اعماله السينمائية التى تبلغ ٨٧ فيلما ·· من أشهرها (ثلاثية نجيب محفوظ ، خللى بالك من زوزو) .

١٤ ـ عز الدين ذو الفقار ·· (١٩١٩/١٠/٢٨ ـ ١٩٦٣/٧/١)

● هو الشقيق الأوسط للفنانين محمود وصلاح ذو الفقار .
● عرفنا عنه حبه الشديد للرياضة وكان يجيد السباحة والمصارعة ·· ودخل الكلية الحربية ·
● ارتبط بصداقات مع العديد من السينمائيين وعلى رأسهم (كمال سليم) ·
● قدم استقالته من الجيش ودخل عالم السينما وبدأ حياته السينمائية كمساعد مخرج ·
● اخرج ٣٢ فيلما روائيا كما كتب معظم سيناريوهاتها ·
● من أبرز الأفلام التى أخرجها ··

(رد قلبى) ١٩٥٧ ، (شارع الحب) ١٩٥٨ ، (بين الأطلال) ١٩٥٩ ·

١٥ ـ فطين عبد الوهاب ·· (١٩١٣/١٠/٢٢ ـ ١٩٧٢/٥/١)

● شقيق الممثل والمخرج المسرحى (سراج منير) ·
● استهل حياته العملية موظفا بالجوازات والجنسية ، ثم تطوع بالجيش ضابطا احتياطيا وترقى الى رتبة (نقيب) ثم استقال عام ١٩٥٤ ·
● توجه للسينما كمساعد انتاج مع يوسف وهبى ثم مساعد اخراج مع أحمد سالم ·
● بدأ الاخراج عام ١٩٤٩ .. وهو يعد صانع سلسلة افلام (اسماعيل يس فى ····) ·
● كذلك قدم بعض الأفلام التسجيلية ·

١٦ ـ سيد عيسى ·· (١٩٣٥/١/٢١ ـ ١٩٩٠/٢/٣)

● حصل على دبلوم الدراسات السينمائية العملية والنظرية من معهد (ليجيك) ١٩٥٨ ·

● قدم اول افلامه (زيزيت عام ١٩٦١) وتوالت أعماله الهامة (المارد) ١٩٦٤ ، (جفت الأمطار) ١٩٦٧ ، (المغنواتى « حسن ونعيمة ») ١٩٨٣ ٠

١٧ ـ خليل شوقى ٠٠ (١٩٢٨ ـ ١٩٩٥) ٠

● سافر الى روما وحصل على دبلوم السيناريو والاخراج عام ١٩٥٦ ٠

● اخرج فيلم (الجبل) ١٩٦٥ عن رواية لفتحى غانم بنفس الاسم ٠

١٨ ـ ممدوح شكرى ٠٠ (١٩٣٩ ـ ١٩٧٢) ٠

● خريج المعهد العالى للسينما المصرى فى أول دفعة عام ١٩٦٣ ـ قسم الاخراج ـ ٠

● بدأ حياته السينمائية كمساعد مخرج مع (يوسف شاهين ، حسين كمال ، فطين عبد الوهاب) ٠

● من افلامه المميزة (زائر الفجر) ٠

١٩ ـ شادى عبد السلام ٠٠ (١٥/٣/١٩٣٠ ـ ٨/١٠/١٩٨٦) ٠

● مارس التمثيل المسرحى وتذوق وتعلم الأدب العالمى ودرس التاريخ والفلسفة بانجلترا والتحق بكلية الفنون الجميلة ٠

● صمم مناظر وملابس افلام هامة فى تاريخ السينما المصرية (وا اسلاماه) ١٩٦١ ، (عنتر بن شداد) ١٩٦١ ، (الماظ وعبده الحامولى) ١٩٦٢ ٠

● أخرج الفيلم المصرى العلامة (المومياء أو الليلة التى تحصى فيها السنين) ١٩٦٩ ٠

٢٠ ـ عاطف الطيب ٠٠ (٢٦/١٢/١٩٤٧ ـ / ١٩٩٦) ٠

● تخرج من المعهد العالى للسينما المصرى عام ١٩٧٠ ٠

● عمل مساعد مخرج فى افلام (جيوش الشمس من اخراج شادى عبد السلام) و (اسكندرية ليه) ليوسف شاهين ٠

● أول فيلم له (الغيرة القاتلة) ١٩٨٢ ومن انتاجه ٠

● أخرج الفيلم المميز (سواق الأتوبيس) ١٩٨٣ ٠ (الحب فوق هضبة الهرم) ١٩٨٦ ، (الزمار) ١٩٨٥ ، (البرىء) ١٩٨٦ ، (قلب الليل) أول أفلامه ١٩٨٩ ، (ناجى العلى) ١٩٩٢ ٠

٢١ ـ صدر هذا الملف قبل رحيل المخرج رضوان الكاشف ٠

فهرس أسماء المخرجين الراحلين أبجديا (*)

١ ـ ابراهيم حلمي . (١٩١١ ـ) .

٢ ـ ابراهيم عز الدين .

٣ ـ ابراهيم عمارة . (١٩١٠/٨/١٩ ـ ١٩٧٢/٣/٢٣)

٤ ـ ابراهيم لاما . (١٩٠٤ ـ ١٩٥٣) .

٥ ـ أحمد بدرخان . (١٨ أكتوبر ١٩٠٩ ـ ١٩٦٩) .

٦ ـ احمد ثروت . (١٩٣٦/١٠/٤ ـ) .

٧ ـ أحمد جلال . (احمد جلال محمد عبد الغنى ـ ١٨٩٧/٨/٧ ـ ١٩٤٧/٧/٢١) .

٨ ـ احمد خورشيد . (٢٨ فبراير ١٩١٣ ـ ٢٢ ديسمبر ١٩٧٢) .

٩ ـ أحمد ضياء الدين . (٢ مارس ١٩٠٢ ـ ٢٣ مارس ١٩٧٦) .

١٠ ـ أحمد سالم . (٢٠ فبراير ١٩١٠ ـ ١٩٥٠) .

١١ ـ أحمد فؤاد . (١٤ أبريل ١٩٣١ ـ ١٠ يوليو ١٩٩٢) .

١٢ ـ احمد الطوخى .

١٣ ـ احمد كامل مرسى . (١ يونيه ١٩٠٩ ـ ٢ اغسطس ١٩٨٧) .

١٤ ـ احمد ياسين . (٨ مارس ١٩٤٦ ـ ١٨ اغسطس ١٩٨٨) .

١٥ ـ احسان فرغل . (١٩١٧/٢/٢٠ ـ ١٩٦٨/٧/١١) .

١٦ ـ ادمون تويما . (١٨٩٧/١٢/١١ ـ ١٩٧٨/٨/٥) .

١٧ ـ استيفان روستى (١٦ نوفمبر ١٨٩١ ـ ٢٢ مايو ١٩٦٤) .

١٨ ـ اسماعيل القاضى . (١٩٢٤/١٢/١٢ ـ) .

١٩ ـ البير نجيب . (١٩١٣/١/٢٨) .

٢٠ ـ ألفيزى أورفانيللى . (١٩٠٢) .

٢١ ـ أمين الحكيم .

(*) (نشير هنا الى انه قد تعذر الحصول على تواريخ الميلاد والوفاة لبعض المخرجين ونناشد الباحثين التعاون معنا لاستكمال تلك التواريخ) .

٢٢ ـ الكسندر فاركاش ..

٢٣ ـ امينة محمد . (١٩٠٨/٣/٢٥ ـ ١٩٨٥/٢/١٦) .

٢٤ ـ أنور الشناوى (١٩٢٢/١/١ ـ ١٩٨٨/٨/١٩) .

٢٥ ـ أنور وجدى .. (محمد أنور يحيى وجدى) (١٩٠٤/١٠/١١ ـ ١٩٥٥/٥/١٤) .

٢٦ ـ ايلى لبتكمان ..

٢٧ ـ بهاء الدين شرف . (١٩١٣/٤/٢٦) .

٢٨ ـ بهيجة حافظ .. (١٩٠٨/٨/١٤ ـ ١٩٨٣/٩/١٣) .

٢٩ ـ بوتفيللى .

٣٠ ـ توجو مزراحى .. (١٩٠١/٦/٢ ـ ١٩٨٦/٦/٥) .

٣١ ـ توفيق فريد العقاد .

٣٢ ـ توليو كياريني ..

٣٣ ـ جاك شوتز ..

٣٤ ـ جمال مدكور .. (١٩٠٨ ـ ١٩٨٢)

٣٥ ـ جوفريدو السندريني ..

٣٦ ـ جياني فيرنتشو . (١٩١٨/٥/٣٠) .

٣٧ ـ حسن اسماعيل .. (١٩١٨ ـ ١٩٩٠/١٢/١٤) .

٣٨ ـ حسن الامام .. (١٩٢٢/٣/٦ ـ ١٩٨٩/١/٢٩) .

٣٩ ـ حسن توفيق .. (١٩١٢) .

٤٠ ـ حسن حلمى .. (١٤ يوليو ١٩١٤ ـ ٢٠ ديسمبر ١٩٦٦) .

٤١ ـ حسن رضا .. (١٩٢١/٩/٢١ ـ ١٩٨١/٧/٢٧) .

٤٢ ـ حسن رمزى .. (١٩١٢ ـ ١٩٧٧) .

٤٣ ـ حسن عامر .. (١٩١٩) .

٤٤ ـ حسن عبد الوهاب .. (١٩١٠/١٠/٤ ـ ١٩٨٢/١٢/١٥) .

٤٥ ـ حسين صدقى .. (١٩١٦/٧/٩ ـ ١٩٧٦/٢/١٦) .

٤٦ ـ حسين فوزى .. (١٩٠٤/٩/٤ ـ ١٩٦٢/٨/٩) .

٤٧ ـ حلمى حليم .. (١٩١٦/٣/٦ ـ ١٩٧١/١١/١٨) .

٤٨ ـ حلمى رفلة .. (١٩٠٩/٥/١٥ ـ ١٩٧٧/٤/١٤) .

٤٩ ـ حمادة عبد الوهاب .. (١٩١٩/٥/٣٠ ـ ١٩٨٦/٥/٢٠).

٥٠ ـ خليل شوقي .. (١٩٢٨ ـ ١٩٩٥) .

٥١ ـ رمسيس نجيب .. (١٩٢١/٦/١٨ ـ ١٩٧٧/٢/٤) .

٥٢ ـ روزبيه ..

٥٣ ـ ريمون نصور ..

٥٤ ـ رينيه تابورييه ..

٥٥ ـ زكي صالح .. (١٩٢٩/٩/٢٠ ـ ١٩٧٨/١١/٨) .

٥٦ ـ السيد بديو .. (١٩١٥/١/١١ ـ ١٩٨٦/٨/٣٠) .

٥٧ ـ السيد زيادة .. (١٩١٥/٣/٣٠ ـ ١٩٧٨/٨/٢٩) .

٥٨ ـ سيد عيسى .. (السيد عطية عيسى) (١٩٢٥/١/٢١ ـ ١٩٩٠/٢/٢) .

٥٩ ـ سيف الدين شوكت .. (١٩١٣/٦/٦ ـ ١٩٨٢) .

٦٠ ـ شادي عبد السلام .. (١٩٣٠/٣/١٥ ـ ١٩٨٦/١٠/٨) .

٦١ ـ شريف زالي ..

٦٢ ـ شفيق شامية .. (١٩٣٤/٩/٢٧ ـ ١٩٩٣/٩/٢٢ .

٦٢ ـ شكري ماضي ..

٦٤ ـ صلاح ابو سيف .. (١٩١٥ ـ ١٩٩٦) .

٦٥ ـ صلاح بدرخان ..

٦٦ ـ صلاح كريم .. (١٩٠٣/٦ ـ ١٩٨٦) .

٦٧ ـ طلبة رضوان ..

٦٨ ـ طلعت علام .. (١٩٢٧/٥/٥) .

٦٩ ـ عاطف الطيب .. (١٩٤٧/١٢/٢٦ ـ ١٩٩٥/٦/٢٣) .

٧٠ ـ عباس كامل .. (١٩١١ ـ ١٩٨٥) .

٧١ ـ عبد الله بركات .. (١٩١١/١٠/٢٨ ـ ١٩٧٨/١/٢١) .

٧٢ ـ عبد الرحمن الخميسي .. (١٩٢٠/١١/١٣ ـ ١٩٨٧/٤/١) .

٧٣ ـ عبد الرحمن شريف .. (يناير ١٩٢٧) .

٧٤ ـ عبد الرحمن كخيا ..

٧٥ ـ عبد العزيز حسين ..

٧٦ ـ عبد الفتاح حسن .. (١٩١٢ ـ ١٩٥٢) .
٧٧ ـ عبد العليم خطاب .. (١٩١٣/٣/١٣ ـ ١٩٧٨/٥/٢٨) .
٧٨ ـ عبد الغنى قمر .. (١٩٢١/١٢/١٧ ـ ١٩٨١/٤/٤) .
٧٩ ـ عمر جميعى .. (ـ ١٩٥١) .
٨٠ ـ عمر وصفى ..
٨١ ـ عز الدين ذو الفقار .. (١٩١٩/١٠/٢٨ ـ ١٩٦٣/٧/١) .
٨٢ ـ عزيزة أمير .. (١٩٠١/١٢/١٧ ـ ١٩٥٢/٢/٢٨) .
٨٣ ـ علي بحيرى ..
٨٤ ـ علي رضا .. (١٩٠٤/١٢/٢ ـ ١٩٩٣/٤/٢٤) .
٨٥ ـ عيسى كرامة .. (١٩١٨/٦/٨) .
٨٦ ـ فريتز كرامب .. (١٩٠٣) .
٨٧ ـ فريد الجندى ..
٨٨ ـ فطين عبد الوهاب .. (١٩١٣/٢/٢٢ ـ ١٩٧٢/٥/١) .
٨٩ ـ فؤاد الجزايرلى .. (١٩١٠/٤/٢٧ ـ ١٩٧٩/١٢/١١) .
٩٠ ـ فؤاد شبل .. (١٩١٩/١٢/٥) .
٩١ ـ فيكتور روسيتو ..
٩٢ ـ كارلو بوبا ..
٩٣ ـ كامل التلمسانى .. (١٩١٨ ـ ١٩٧٢) .
٩٤ ـ كامل الحفناوى .. (١٩١٦ ـ ١٩٨٣) .
٩٥ ـ كمال بركات ..
٩٦ ـ كمال سليم .. (١٩١٣/١١/١٩ ـ ١٩٤٥/٤/٢) .
٩٧ ـ كمال صلاح الدين .. (١٩٣٧ ـ ١٩٨٦/٦/١١) .
٩٨ ـ كومستانوف ..
٩٩ ـ ليونار لاريتشى ..
١٠٠ ـ ماريو فولبى ..
١٠١ ـ مانويل ويمانس أوفيمانس ..
١٠٢ ـ محمد بيومى .. (١٨٩٤/١/٣ ـ ١٩٦٣/٧/١٥) .
١٠٣ ـ محمد سالم .. (١٩٣٠ ـ ١٩٩٤/١/٣٠) .
١٠٤ ـ محمد صالح الكيالى .. (١٩١٨/٣/١٥) .
١٠٥ ـ محمد شبل .. (١٩٤٩ ـ ١٩٩٦) .

١٠٦ ـ محمد العقاد ..

١٠٧ ـ محمد كامل حسن .. (مايو ١٩١٥ ـ ابريل ١٩٧٩) .

١٠٨ ـ محمد كريم (محمد عبد الكريم حسين) (١٨٩٦/١٢/٨ ـ ١٩٧٢/٥/٢٦) .

١٠٩ ـ محمود اسماعيل .. (١٩١٤/٣/١٨ ـ ١٩٨٣/١/٢٧) .

١١٠ ـ محمود خليل راشد .. (١٨٩٤/٧/١٤ ـ ١٩٨٠) .

١١١ ـ محمود ذو الفقار .. (١٩١٤/١/١٨ ـ ١٩٧٠/٥/٢٢) .

١١٢ ـ محمود فريد .. (١٩٢٠/٨/٧ ـ ١٩٨٨/١١/١١) .

١١٣ ـ مصطفى حسن .. (١٩٠٨/٦/٢٩) .

١١٤ ـ ممدوح شكرى .. (١٩٣٩/١٠/٢٩! ـ ١٩٧١/١٢/٣) .

١١٥ ـ موريس ابتكمان ..

١١٦ ـ نور الدمرداش .. (١٩٣٥/١١/١٢ ـ ١٩٩٤/٢/٧) .

١١٧ ـ نيازى مصطفى .. (نيازى محمد مصطفى أحمد) (١٩١١/١١/١١ ـ ١٩٨٦/١٠/١٩) .

١١٨ ـ وداد عرفى .. (١٨٩٦ ـ ١٩٦٩) .

١١٩ ـ وديع الشامى .. (محمد وديع الشامى) (١٩٤٨/١٠/٣٠ ـ ١٩٨٧/١٠/٢٧) .

١٢٠ ـ ولى الدين سامح .. (١٩٠٧/٩/١٠ ـ ١٩٨٩) .

١٢١ ـ يوسف عيسى .. (١٩٧٤/١/١١) .

١٢٢ ـ يوسف مرزوق .. (١٩٢٨/٩/٢٤ ـ ١٩٩٨/٦/١٩) .

١٢٣ ـ يوسف معلوف .. (١٩١٤/١٠/١٤ ـ ١٩٧٢/١١/١٥) .

١٢٤ ـ يوسف وهبى .. (١٨٩٨/٧/١٤ ـ ١٩٨٨/١٠/١٧) .

المؤلف :

الاسم : عبد الغنى زكى على داود (عبد الغنى داود) .
مواليد : ١٩٣٩/١٢/٣ محافظة دمياط (جمهورية مصر العربية) .
الدراسة : ليسانس اللغة والادب الانجليزى ـ كلية الآداب ـ جامعة عين شمس ١٩٦٢ .

العمل : من ١٩٦٢ الى ١٩٦٤ مدرسا للغة الانجليزية بالمدارس الثانوية.
من ١٩٦٤ الى ١٩٧٠ عضو لجنة النصوص بالمؤسسة المصرية العامة للسينما والاذاعة والتليفزيون .

من ١٩٧٠ الى ١٩٩٤ متدرجا فى مناصب الأرشيف القومى للفيلم باحثا ثم مراقبا ثم مشرفا عاما على الأرشيف القومى للفيلم بالاضافة الى منصبه رئيس المكتب الفنى للسيناريو بالمركز القومى للسينما .

الاعمال الادبية :

الاعمال المسرحية :

١ ـ **شجر الصفصاف** : (٨ مسرحيات فصل واحد) منشورات الهيئة العامة للكتاب بالقاهرة (سلسلة مسرحيات عالمية) ١٩٨١ .

٢ ـ **الخليفة** : منشورات دار الفصحى بالقاهرة ١٩٨٤ عرضت بمسرح الثقافة الجماهيرية ١٩٨٨/١٩٩٤ .

٣ ـ **غريب فى بلبيس (ابو زيد ـ فارس بنى هلال)** منشورات الهيئة العامة للكتاب بالقاهرة (سلسلة المسرح العربى) ١٩٨٧ . عرضت بمسرح السامر بالقاهرة ١٩٨٣ ، ١٩٨٦ بأسيوط .

٤ ـ **الزفة** : عرضت بمسرح الثقافة الجماهيرية ١٩٩٠ بالعريش .

٥ ـ **تنويعات هلالية** : على مسرح الطليعة فى مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى ١٩٩٢ .

٦ ـ **الجازية الهلالية** : عرضت على مسرح الثقافة الجماهيرية وفى مهرجان المسرح التجريبى الخامس ١٩٩٣ ٠

٧ ـ **الموكب** : (فصل واحد) نشرت بمجلة ابداع بالقاهرة .

٨ ـ **اطياف الخيال** : عرضت بمسرح السامر والمسرح الصغير بالأوبرا بالقاهرة ١٩٩١ ٠

٩ ـ **التوصانى** : عرضت بمسرح الثقافة الجماهيرية .

١٠ـ **عزيزة** .

● قصص قصيرة منشورة بالمجلات العربية فى مصر وخارجها .

ترجمات

● مسرحيات أمريكية ويابانية منشورة بالصحف العربية ٠

● « مسرحية كرنفالهة ولاعبة العصا الدوارة » من منشورات مهرجان المسرح التجريبى ١٩٩٢ ٠

● ملك الغرفة المظلمة ٠٠ تاليف طاغور ٠

دراسات نقدية

● دراسات وأبحاث فى المسرح العربى والأوربى نشرت فى الدوريات العربية بمصر وخارجها وكذلك مقالات نقدية للعروض المسرحية المصرية فى الصحف المصرية والعربية ٠